L'EDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE  MARS 1985 / N° 316

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

PRÉSIDENT D'HONNEUR : André MUSSON †

COMITÉ DE PATRONAGE

Mme J. AUBRY, Inspecteur Général de l'Education Nationale, Doyen des Enseignements Artistiques.

M. J. CHAILLEY, Professeur Emerite de l'Université Paris-Sorbonne.

M.M. FLEURET, Directeur de la Musique, Ministère de la Culture.

M. G. FAVRE, Docteur ès Lettres, Inspecteur Général Honoraire de l'Instruction Publique.

M. R. PLANEL, 1er Grand Prix de Rome, Inspecteur Général Honoraire des Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.

DIRECTEURS DE LA RÉDACTION

Simone MUSSON et Jean MAILLARD

COMITÉ DE RÉDACTION :

Philippe ALLENBACH, Professeur. Conservatoire Municipal, Paris.

Sabine BERARD, Professeur Agrégé d'Education Musicale. Paris.

Daniel BLAKSTONE, Professeur Ecole de Musique.

Marie BROUSSAIS, Professeur d'Education Musicale. Critique musicale.

Denise CLAISSE, Professeur d'Education Musicale. Reims.

Olivier CORBIOT, Professeur d'Education Musicale. Lycée Henri IV. Paris.

Roger COTTE, Docteur de l'Université. Professeur à l'Universidade Estadual Paulista. São Paulo.

Jean DOUE, Professeur Conservatoire Montpellier.

Jacques GUILLEMONT, Professeur Agrégé d'Education Musicale. Courbevoie.

Serge GUT, Directeur de l'U.E.R. Université Paris-Sorbonne.

Georges LACROIX, Professeur d'Education Musicale. Grenoble.

Paul-Gilbert LANGEVIN, musicologue.

Françoise LELEU, Professeur d'Education Musicale. Versailles.

Jean MAILLARD, Professeur Agrégé d'Education Musicale. Fontainebleau.

Pierrette MARI, Professeur. Musicologue.

Max MEREAUX. Professeur d'Education Musicale.

Suzanne MONTU, Professeur Honoraire.

Hervé MUSSON, Professeur d'Education Musicale.

Jacques PAILLISSE, Représentant élu du personnel au Conseil de l'Enseignement général et technique. Professeur d'Education Musicale.

A.M. POZZO DI BORGO, Professeur d'Education Musicale. Lycée de Sèvres.

Jacques VEYRIER, Directeur du Conservatoire de Boulogne-sur-mer.

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

T.V.A. incluse 4 %

TARIF au 1er janvier 1985	FRANCE Régime intérieur et assimilé	ETRANGER
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	165 F	195 F
Abonnement COUPLE (× 5 iconographies)	185 F	225 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1985)	46 F	50 F PORT INCLUS 6 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie plus cahier d'analyses) : T.T.C.	275 F	

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 6 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale (seule) . . . . **20 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique . . . . **25 F**

Joindre 6 F en timbres pour expédition par poste France et outre mer

Les textes à insérer doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi - Tél. : 069.69.91 ou 540.93.12. Les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques , à **Monsieur Jean Maillard** 14, Bld Thiers 77590 Fontainebleau (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. - 23, rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : 542.34.07 - Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

Tous droits de traduction, de reproduction et d'utilisation réservés pour tous pays

DEPOT LEGAL : 1er TRIMESTRE 1985

Imprimeries ICN S.A. - 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL - N° Imprimeur : B125

MUSIQUE CONTEMPORAINE

Comment l'entendre ?

Pierre Mayol :
Invitation

Pierre-Michel Menger :
L'élitisme musical contemporain

Hugues Dufourt :
De Schoenberg à Boulez

Jay Gottlieb :
Un pianiste à l'épreuve du contemporain

Francis Bayer :
Sous le signe de l'imaginaire : Maurice Ohana

Jean-Claude Risset :
Le compositeur et ses machines

André Boucourechliev :
Le monde des chimères

Michel Imberty :
Le temps (musical) retrouvé

•

Sophie Debouverie :
Bach aujourd'hui

Mars 1985, 49 F



19, rue Jacob. 75006 Paris
Tél. (1) 633 25 45
C.C.P. Paris 1154-51 W
En kiosque et chez votre libraire

SOMMAIRE

40e Année — MARS — nº 316

2	J.S. BACH. Cantate nº 4	**Isabelle Rouard**
7	MALHER et la nature	**Isabelle Werck**
11	F. POULENC. A propos de la Sonate pour Flûte et Piano	**Frédéric Robert**
13	Enseigner l'Ecriture aujourd'hui...	**Jean Doué**
16	Sensibilisation à la musique par la Flûte de Pan	**Bernard Leuthereau**
19	Organologie - Les Cordes	**Roger Cotte**
23	Examens et Concours Recrutement de professeurs à la ville de Paris. Capès 1986.	
26	Bibliographie	**Serge Gut et Jean Maillard**
29	Notre Discothèque	
31	Informations Diverses	

314 315 316 318

Nº Commission paritaire : 58972 — Nº ISSN 0013-1415

Cantate BWV 4 de J.S. BACH

par **Isabelle ROUARD,**
Professeur agrégé d'éducation musicale
au Collège de La Ferté-Saint-Aubin

LA CANTATE

La cantate est l'une des formes musicales qui apparaissent au début de l'ère baroque en Italie, après 1600. Le terme est une appellation générique (œuvre à chanter), qui ne désigne aucune forme fixe mais s'oppose simplement à la "sonata" (œuvre à jouer aux instruments). Alors qu'en Italie la cantate appartient surtout à l'univers profane proche de l'opéra, c'est dans le domaine de la musique religieuse que l'Allemagne protestante devait porter la cantate à un niveau remarquable. On peut en distinguer deux types différents :

— La cantate religieuse de style ancien (avant 1700), issue du concert spirituel, en plusieurs mouvements vocaux et instrumentaux de types variés (concertato, air strophique, choral, etc.).

— La cantate de style moderne, appelée parfois "cantate réformée", introduite en 1700 par le pasteur E. Neumeister qui en fut le premier théoricien et librettiste, où les versets bibliques sont remplacés par une paraphrase libre de caractère moralisateur, édifiant, et où les formes musicales sont celles de l'opéra italien : récitatifs et arias da capo. Cette dernière forme sera largement illustrée par J.S. Bach, dont une grande partie des cantates adoptent le plan suivant : chœur d'introduction (texte tiré de la Bible en relation avec l'Evangile du jour), succession de récitatifs et d'arias (paraphrases moralisatrices), choral harmonisé (prière ou chant de louange de l'assemblée). Ce type de cantate inspiré de l'univers profane de l'opéra ne constitue pas, pour un luthérien orthodoxe comme Bach, une désacralisation de la musique religieuse, mais au contraire la consécration de la musique profane, puisque les domaines du sacré et du profane ne sont pas considérés comme opposés.

La cantate fait partie intégrante de la liturgie réformée. Son objet est de commenter en musique l'Evangile du jour (c'est particulièrement vrai de la cantate de style nouveau, conçue comme un équivalent musical du sermon). Sa place dans l'office luthérien est après la lecture de l'Evangile et la récitation du Credo, et avant le sermon.

SITUATION DE LA CANTATE N° 4 DANS L'ŒUVRE DE BACH

C'est lorsqu'il était organiste à Mülhausen (1707-1708) puis à Weimar (1708-1717) que Bach écrivit ses premières cantates, qui se rattachent encore largement au style ancien (il adopte le nouveau style entre 1712 et 1714). Mais c'est lorsqu'il devient Cantor à St Thomas de Leipzig (1723) que Bach entreprend la composition systématique de plusieurs cycles annuels de cantates, dans lesquels seront incluses ses œuvres antérieures, souvent remaniées. Le cantor était tenu de fournir pour chacun des 59 dimanches et jours de fêtes de l'année une cantate destinée en alternance aux deux églises de la ville, St Thomas et St Nicholas. Ils n'était pas obligé d'écrire lui-même toutes ses cantates (Bach copiait et faisait exécuter aussi des cantates d'autres auteurs), mais les cantors de cette époque mettaient généralement un point d'honneur à écrire plusieurs cycles annuels qui constituaient leur "stock professionnel". A cette fin, de 1723 à 1725, Bach écrit à un rythme soutenu de nouvelles cantates, souvent composées en début de semaine puis répétées pour être jouées à l'office du dimanche suivant. La production de Bach, (295 cantates environ, dont 196 conservées) n'est cependant pas exceptionnelle pour l'époque, comparée à celle de ses contemporains Telemann (1518 cantates), ou Graupner (1418).

On ne connait pas exactement la date de composition de la cantate n° 4. On sait seulement qu'elle fut exécutée à l'église de l'Université de Leipzig les dimanches de Pâques de 1724 et 1725 (année où furent rajoutées les parties de cornet et trombones doublant les voix). Mais la conception en style ancien, étroitement fondée sur le texte intégral et la mélodie d'un choral de Luther, sans aucune influence des formes de l'opéra italien, dénote une origine plus ancienne : 1708, ou un peu plus tard, mais pas après 1714, selon le musicologue A. Dürr. Vue sa conception rigoureuse, l'œuvre ne semble pas avoir été fondamentalement remaniée pour l'exécution de 1724.

TEXTE ET DESTINATION LITURGIQUE.

LE CHORAL DE LUTHER

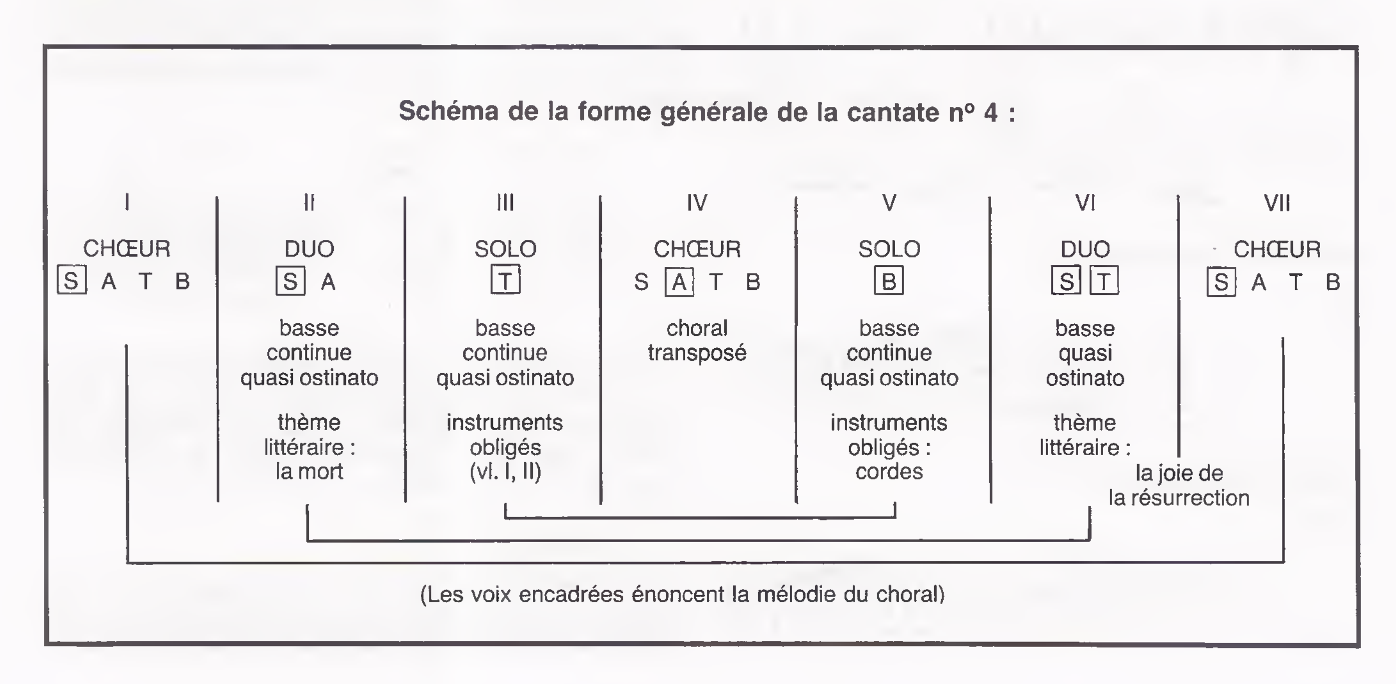
Le texte de la cantate n° 4 s'en tient uniquement aux sept strophes d'un choral de Luther (**Enchiridion** 1524, n° 17), d'une grande valeur poétique, dont chacune donne lieu à un traitement musical différent. La destination liturgique en est le premier jour de la fête de Pâques. Le texte combine l'esprit de la Passion et celui de la Résurrection, et développe l'antithèse entre la mort et la vie triomphante qui donnera à la musique ses deux aspects essentiels et complémentaires : gravité et jubilation.

Le matériau musical de base est la mélodie de ce choral, dont le début est adapté par Luther d'après une ancienne monodie médiévale, la séquence **Victimae paschali laudes** attribuée à Wipo (XIe siècle) et elle même issue du verset d'un alleluia grégorien de Pâques, **Cristus resurgens ex mortuis.** L'intégralité de la mélodie de 1524 ressemble aussi à un cantique populaire, **Christ ist erstanden,** qui avait pris place depuis le XVe siècle dans la liturgie germanique de Pâques. Sa forme est issue des chansons des Minnesänger et Meistersinger : "abgesang" (4 vers avec reprise musicale ABAB) et "Stollen" (succession continue de vers). Ce choral est donc un exemple de la double origine populaire et grégorienne de l'hymnologie réformée.

Bach transpose la mélodie un ton plus haut et transforme sa modalité primitive (1er mode) par des altérations qui permettent son insertion dans un univers tonal. Il s'est servi par ailleurs de ce même choral dans plusieurs œuvres pour orgue : **Orgelbüchlein** BWV 625, n° 27, **Fantaisie à 3** (recueil Kirnberger) BWV 695, et choral BWV 718. D'autre part, certains prédécesseurs de Bach : Kuhnau, Buxtehude et Pachelbel ont utilisé ce choral dans l'une de leurs cantates.

ANALYSE

Bach restera toujours attaché aux formes d'expression du passé, contrairement à ses contemporains plus "progressistes" comme Haendel, Telemann, Graun. Il a une prédilection pour le fonds ancien des chorals de la Réforme sur lesquels il continue de fonder ses cantates. La cantate n° 4 représente cependant la forme extrême de la cantate-choral. C'est une cantate "per omnes versus", où chaque strophe est traitée en un mouvement indépendant, étroitement fondé sur la mélodie du choral, et où n'apparaît aucun élément extérieur, ni textuel ni musical. C'est une conception véritablement archaïque, mais où, ici comme en général chez Bach, les contraintes techniques ont stimulé plutôt qu'entravé son imagination créatrice. Les 7 strophes donnent lieu à 7 variations introduites par une sinfonia instrumentale, mais dont la succession observe de plus une structure close, symétrique (voir le schéma). Selon Friedrich Smend, (**Luther und Bach,** Berlin, 1947), cette forme est symbolique : elle représente la lettre grecque Chi (X), initiale du nom du Christ, et symbolise aussi la croix.

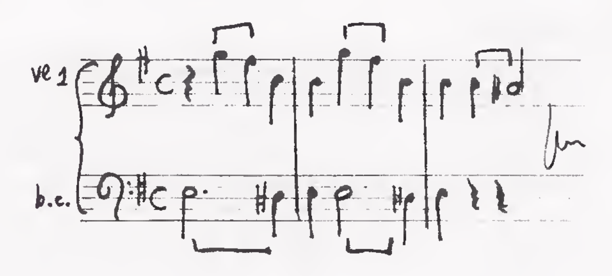


— **Sinfonia :**

Seulement 20 cantates de Bach comportent une introduction instrumentale indépendante, mais celle-ci est unique : c'est la seule à être en relation avec la mélodie du choral (dont la phrase A est présente; modifiée, aux vl. I. mes. 3 à 7 et la phrase B à la basse, fin de la mesure 7 à début de la mes. 9). Son style est archaïque, à la manière de Buxtehude, son caractère est grave et méditatif. Dès le début apparait une formule musicale circulant dans toute l'œuvre, issue du début du choral, le demi-ton descendant :

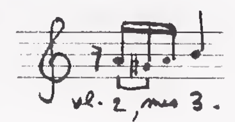
sinfonia, mes. 1-2 :

Ex. 1



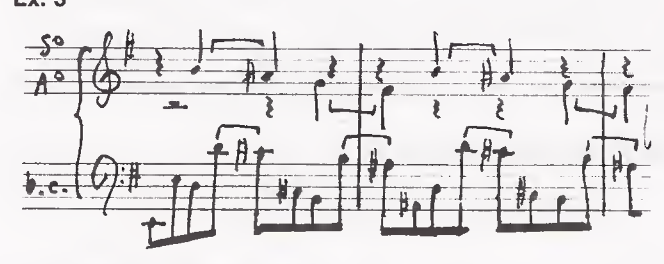
Versus I : entrée des cordes mes. 2 et motif ornemental aux violons I et II :

Ex. 2



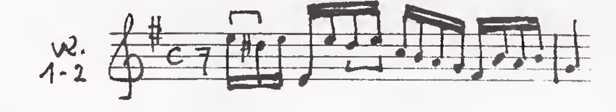
Versus II, mes. 3-4 :

Ex. 3



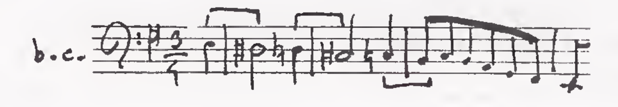
Versus III, violons mes. 1 :

Ex. 4



Versus V, continuo mes. 1 à 4 :

Ex. 5



— **Versus I :**

Ce chœur avec accompagnement orchestral est une grandiose construction contrapuntique : chaque phrase du choral donne lieu à une section musicale où les 3 voix graves paraphrasent d'abord la mélodie en imitations ou sous forme de fugato, celle-ci est ensuite présentée au soprano en cantus firmus en augmentation (en blanches). Grâce à cette technique très savante, issue de l'ancien ricercar et employée notamment par Pachelbel, la mélodie du choral imprègne véritablement toute la polyphonie. Seuls les 2 premières sections (mes. 1-11), et l'alleluia final "alla breve" s'écartent de cette conception. Les parties instrumentales graves doublent le plus souvent les voix, mais les deux parties de violons sont indépendantes et introduisent dès la troisième mesure un flot presque ininterrompu de doubles croches en rythmes complémentaires caractéristique de nombreuses œuvres de Bach :

(mes. 3) :

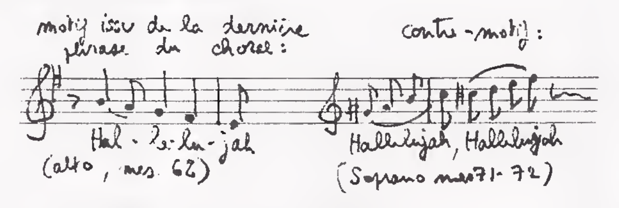
(mes. 25) : ...

Une courte transition orchestrale marque l'articulation entre Abgesang et Stollen (mes. 35 à 38).

Mais Bach ne se contente pas d'une simple construction intellectuelle : "La conjonction dans cette cantate de virtuosité contrapuntique, de densité abstraite et d'effets picturaux concrets confond l'imagination" (M. Bukofzer, **La musique baroque,** p. 382). Certains mots reçoivent un traitement musical particulier de nature symbolique, comme par exemple les vocalises jubilatoires sur "frölich" (joyeux), mes. 39 à 47.

La dernière phrase, "Alleluia", prend une ampleur nouvelle : la mélodie perd la rigidité du cantus firmus pour adopter un rythme syncopé d'une grande puissance dynamique. Ce motif est présenté en imitations serrées, accompagné d'un contre-motif ascenssionnel :

Ex. 6



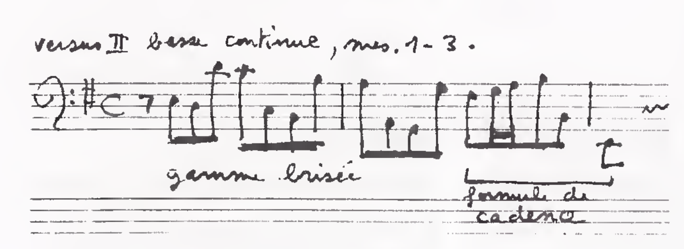
Cette partie finale, dans un mouvement plus rapide "alla breve" atteint de grandes proportions et fonctionne sur un remarquable effet d'accumulation qui culmine lors de la grandiose pédale de dominante (mes. 90 à 94) qui précède la cadence finale.

— **Versus II :**

Sur une ligne de basse quasi ostinato, à base de fragments de gammes descendantes éclatées en de nombreux sauts d'octave ainsi que de formules caden-

tielles, se développe un duo en imitations, avec effets d'écho, où seule cependant la voix supérieure énonce véritablement la mélodie du choral, affectée de quelques modifications. On retrouve la même insistance sur la seconde mineure descendante initiale que dans la sinfonia, mais qui est pourvue cette fois de paroles : "Den Tod" (la mort, — mes. 3 à 5). La couleur générale de cette strophe évocant la mort est plutôt sombre, (l'alleluia final respecte la courbe dépressive du choral sans contrepartie ascendante); le dessin de basse et le déroulement rigoureux du choral lui confèrent un caractère impassible, inexorable.

Ex. 7



— **Versus III :**

Par contraste, voici l'"Ecclesia militans" qui s'exprime avec vigueur par la plume de Bach dans cette strophe qui affirme la victoire du Christ sur la mort. Là aussi une ligne de basse quasi ostinato sert de support à la mélodie et à une ligne ininterrompue, mouvement perpétuel jubilatoire en doubles croches joué par les violons I et II. Cette ligne est caractéristique de la technique du violon : gammes, arpèges brisés, sauts d'octaves (cf. ex. IV), pourtant la voix lui empruntera son allure pour les vocalises de l'Alleluia (mes. 34-39). Le mouvement perpétuel et le déroulement du choral ne s'interrompent qu'une fois, à l'évocation, en arioso adagio, de la mort (avec un saut de quinte diminuée, "tonus diabolicus" et une harmonie dissonante de septième diminuée, mes. 27-28). Ce passage est précédé d'une longue chute de la ligne de basse, figuralisme qui représente la défaite de la mort (mes. 24-27).

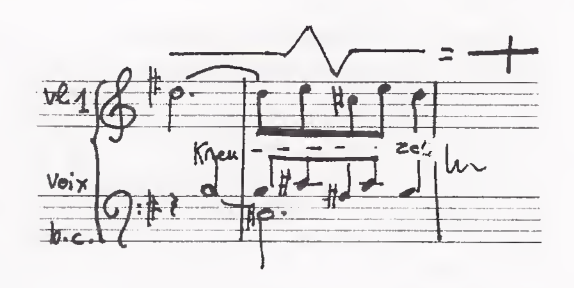
— **Versus IV :**

Ce chœur accompagné seulement de la basse continue adopte une construction contrapuntique similaire au premier Versus, mais moins développée. Le cantus firmus est en noires, transposé à la quarte inférieure pour respecter la tessiture de la voix d'alto, alors que le mouvement reste malgré tout en mi mineur (pour une raison similaire, le début du choral du Versus V confié à la basse sera de même transposé). On peut remarquer (mes. 35-37) la légéreté soudaine introduite par une écriture morcelée sur le mot "ein Spott" (littéralement : une plaisanterie).

— **Versus V :**

Cette strophe est un solo de basse, mais la sinfonia des cordes a un rôle tout aussi important : elle répond au soliste en reprenant chaque phrase du choral, alors que la voix poursuit en style d'arioso plus libre. La basse commence selon un motif de chaconne chromatique descendant proche de celui du Crucifixus de la Messe en Si, mais qui ne sera pas poursuivi (cf. ex. V) A l'évocation de la croix, (mes. 28-30), Bach élargit la reprise de la phrase B, pour introduire un figuralisme symbolique :

Ex. 8



Ce n'est pas seulement un jeu intellectuel mais aussi une figuration hautement expressive, arioso, sur l'harmonie dissonante de septième diminuée. De même, l'évocation de la mort (mes. 65-69) est traduite par une longue tenue dans l'extrême grave du registre de la voix, et soulignée par une chute de douzième diminuée (redoublement du triton, "tonus diabolicus").

— **Versus VI :**

Cette strophe, symétrique au Versus II, est par contraste tout entière consacrée à l'évocation de la joie de la Fête de Pâques. Sur une basse quasi ostinato au rythme pointé à la française, joyeuse et majestueuse, le choral se développe en imitations aux deux voix. Chaque phrase comporte une amplification finale plus libre en chaînes de sixtes ou tierces parallèles, en triolets. Ces vocalises jubilatoires soulignent doucement les mots importants : "Wonne" (allégresse), "Sonne" (soleil), "Gnaden" (grâce), "Herzen" (cœurs), et l'Alleluia final.

— **Versus VII :**

La cantate se termine par le traditionnel choral harmonisé à quatre parties, auquel pouvait prendre part l'assemblée. Le style est vertical, mais un mouvement fluide de notes de passage affecte toutes les voix en adoucissant le contour des lignes mélodiques. De même que l'écriture contrapuntique de Bach est saturée d'implications harmoniques, son écriture homophone n'abandonne jamais les exigences linéaires de contrepoint.

EXPLOITATION PEDAGOGIQUE

Une présentation de cette œuvre dans les classes de collège, au niveau troisième, sera nécessairement plus succincte que l'analyse ci-dessus. On s'attachera à la définition simple des termes concrets, pour que les élèves puissent faire ensuite un commentaire précis centré sur les réalités musicales. Ce seront en particulier

les notions de formation instrumentale et vocale (orchestre, chœur, duo, solo, avec la nomenclature des différents registres vocaux), de choral (on peut faire apprendre la mélodie solfiée, ou jouée à la flûte à bec, transposée en ré, pour rendre la reconnaissance plus facile), la notion de contrepoint, d'imitations, sans oublier un aperçu sur la forme musicale, souvent difficilement appréhendée par les élèves, en se limitant au schéma de la variation.

Après la présentation générale de l'œuvre, une approche plus précise se fera à partir du choix d'un Versus. Le numéro VI me semble le plus attrayant, il permet d'élucider facilement les termes d'imitation, de contrepoint, de vocalise, éventuellement de basse continue. On pourra faire retrouver et frapper les rythmes déjà étudiés par les élèves : le rythme pointé et les triolets. Il faut remarquer enfin, sans entrer dans des querelles de goût personnel, que le choix d'une interprétation avec des voix d'enfants peut être d'un intérêt supplémentaire pour les élèves.

TRADUCTION DU TEXTE DE LUTHER

Christ gisait dans les liens de la mort
Sacrifié pour nos péchés
Il est ressuscité
Et nous a apporté la vie;
Nous devons nous réjouir,
Louer Dieu et lui être reconnaissants,
Et chanter Alleluia,
Alleluia !

Nul ne peut contraindre la mort
Parmi le genre humain;
La faute en revient à nos péchés;
Il n'existait pas d'innocent,
C'est pourquoi la mort fut si prompte
A s'emparer de nous
Et à nous retenir captifs dans son empire;
Alleluia !

Jésus Christ, fils de Dieu
Est venu à notre place
Et a chassé le péché,
Retirant ainsi à la mort
Tous ses droits et sa puissance.
Il ne reste plus rien de la mort,
Elle a perdu son dard;
Alleluia !

Ce fut une étrange guerre
Qui opposa la mort à la vie;
La vie a remporté la victoire,
Elle a anéanti la mort.
L'Ecriture a annoncé
Comment une mort supprima l'autre;
La mort est devenue une dérision,
Alleluia !

Voici le juste Agneau pascal
Exigé par le Seigneur.
Haut sur le tronc de la croix,
Il a été rôti avec le plus fervent amour,
Son sang marque notre porte,
La foi tient la mort en échec;
Le bourreau ne peut rien contre nous,
Alleluia !

Aussi célébrons-nous la grande fête,
Dans l'allégresse du cœur et les délices
Que le seigneur nous dispense.
Il est lui même le soleil
Qui illumine de sa grâce
Tout notre cœur.
La nuit du péché s'est évanouie,
Alleluia !

Nous mangeons pour notre bien-être
La juste galette de Pâques.
Le vieux levain ne doit pas
Etre associé à la parole de grâce;
Christ sera notre nourriture,
Et lui seul rassasiera notre âme;
Le croyant ne veut pas d'autre vie,
Alleluia !



Bibliographie sélective en français :

Bukofzer (Manfred F.), **La musique baroque,** trad. fr., Lattès, 1982.
Marcel (Luc-André) : **J.S. Bach,** Seuil ("Solfèges"), 1961.
Compère (Gaston : **J.S. Bach,** Duculot ("Biogaphies travelling")
Candé (Roland de) : **J.S. Bach,** Seuil, 1984.
Basso (Alberto) : **J.S. Bach,** Fayard, 1984.
Zwang (Philippe et Gérard) : **Guide pratique des cantates de Bach,** R. Laffont, 1982.
Schweitzer (Albert) : **J.S. Bach, le musicien-poète,** 1905, rééd. Foetisch, Lausanne, 1967.
Pirro (André) : **Bach,** 1906, rééd. Les éditions d'Aujourd'hui, 1977.
Pirro (André) : **L'esthétique de Bach,** 1906, rééd. Minkoff, 1973.
Geiringer (Karl) : **Bach et sa famille,** trad. fr. Buchet-Chastel, 1979.
Schloezer (Boris de) : **Introduction à J.S. Bach, essai d'esthétique musicale,** Gallmard, 1979.

Discographie :

— Coffrets :

Helmut Rilling : cantates BWV 4, 34, 78, 90, 140, 147. (coffret réédité en collection économique), Erato ERA 9211.
N. Harnoncourt : Intégrale des cantates vol. 1 (BWV 1, 2, 3, 4) (La 415, voix d'enfants), Telefunken Tel. 6. 35027.
Karl Richter : vol II (Pâques, BWV 1, 4, 6, 12, 23, 67, 87, 92, 104, 108, 126, 158, 182), Archiv ARC 2722 022. Disque séparé (+ BWV 1), ARC 19 845.

— Disques séparés :

Ehmann : (+ BWV 182), Soli Deo Gloria SDG 610 116.
Thomas : (+ BWV 54 et 59) EMI Da Capo C 047 28 587.

Partitions :

— Partitions de poche :

Ed. Eulenburg n° 1011.
Ed. Belwin Mills, (Kalmus study scores n° 805, vol. I, BWV 1 à 4)

— Partition piano-chant :

Ed. Breitkopf n° 7004.

(Le coffret Harnoncourt contient une copie de l'éd. Eulenbourg).

Isabelle WERCK

MAHLER ET LA NATURE

Un des traits les plus attachants de Gustav Mahler est son amour de la nature, communicatif et intense. La forêt, la montagne, l'idylle pastorale et la fureur primitive hantent son œuvre et surgissent aux moments les plus inattendus. Ce "compositeur d'été", comme il se définissait lui-même, qui consacrait la totalité de ses vacances à ses symphonies et à ses lieder, a réussi, non seulement une évocation descriptive, mais encore, un enseignement philosophique rempli d'originalité musicale.

I. LA NATURE COMME REFERENCE

1) Embrasser l'univers entier

On connaît le goût de Mahler pour les œuvres longues et aux effectifs nombreux; chacune est un microcosme qui veut refléter le Grant Tout. Ses deux symphonies les plus vastes, la Troisième et la Huitième, sont deux hymnes à l'univers. A propos de sa Troisième, Mahler déclarait : "Pour moi, le mot **symphonie** signifie la construction d'un monde avec tous les moyens techniques disponibles"; et, onze ans plus tard, il annonçait l'achèvement de sa Huitième en ces termes : "Il ne s'agit déjà plus de voix humaines, mais de planètes, de soleils, avec les sons pour orbites". A la notion de nature, qui est au fond mondaine et citadine, il faut substituer le concept mystique de **création**; cette vision du monde est héritière de Beethoven et de l'Ode à la Joie.

Quant au lied, si simple et si bref soit-il, il se veut lui aussi une miniature du Tout. Depuis Schubert, la tradition du lied allemand unit la musique et la parole dans un petit tableau qui est une quintessence du monde.

2) La nostalgie de la fraîcheur

Mahler fut un chef lyrique extrêmement célèbre en son temps et dirigea notamment l'opéra de Vienne entre 1897 et 1907. Malgré son zèle forcené dans cette activité, il méprisait l'éclairage artificiel du théâtre sur la vie; aussi n'écrivit-il jamais d'opéra.

Pendant son enfance, les campagnes de Moravie l'avaient déjà profondément impressionné, et, toute sa vie, il attacha une grande importance à la notion d'innocence originelle. Sa musique unit une technique exigeante à des idées souvent simples, candides et populaires; il trouvait légitime que la civilisation se mette au service de cette beauté première.

3) Un lien entre les êtres : la voix

"Si la clarté de l'impression que je désire créer ne peut être atteinte sans l'aide d'un texte, je n'hésiterai pas à utiliser la voix humaine dans mes symphonies car l'union de la musique et de la poésie est une combinaison capable de donner la plus mystique des conceptions. Par elle, le monde, la Nature dans son tout, est délivrée de son profond silence et ouvre ses lèvres en un chant".

D'une part le lied ou le chœur s'inscrivent dans la symphonie, d'autre part l'écriture instrumentale tend à la mélodie sans paroles. Les instruments graves, que Mahler affectionne, prennent souvent les inflexions du contralto, timbre humain auquel il est très attaché. "Dans mon œuvre, le basson, le tuba et même la timbale doivent chanter!".

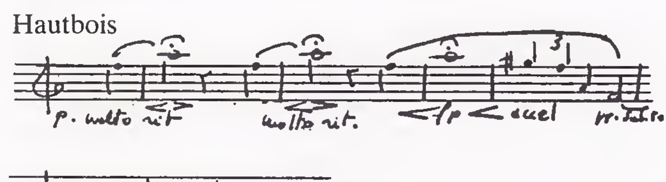
Ce n'est pas un hasard si le cycle de lieder le plus célèbre s'appelle **Le Chant de la Terre :** la voix humaine et les bruits de la nature y nouent un dialogue émouvant entre tous.

II. DES PAYSAGES AUX SONS

1) Le naturlaut

Wie ein naturlaut, "comme un bruit de la nature", est une indication bien curieuse pour une partition. En fait on ne la trouve qu'au début de la Première Symphonie et dans le quatrième mouvement de la Troisième : il s'agit d'appels étouffés et lointains, à la résonance vaguement animale.

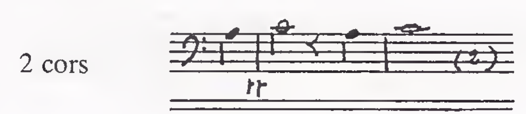
Hautbois





Peut être également considérée comme bruit de la nature, par exemple, cette autre tierce ascendante, mais mineure, du Chant de la Terre :

2 cors

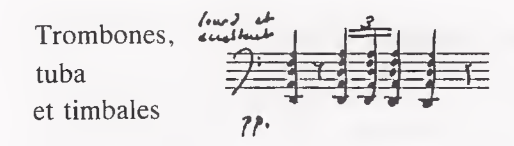


Mahler a déclaré que “toute sa musique n'était que bruit de la nature”. Par ce terme, il faut avant tout comprendre l'union du radieux et du ténébreux dans l'univers. Le début de la Troisième Symphonie évoque le chaos originel : “Cela a presque cessé d'être de la musique; ce ne sont que des bruits de la nature. C'est étrange, comme la vie se dégage progressivement d'une matière pétrifiée et sans âme”.

Dans cette introduction, différents motifs se partagent une écriture éclatée :

— des accords-blocs de ré mineur

Trombones, tuba et timbales

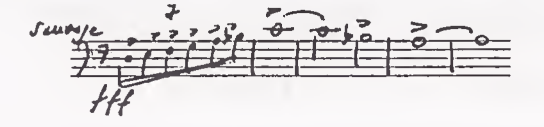


— les éclairs des trompettes bouchées, des clarinettes et des hautbois :



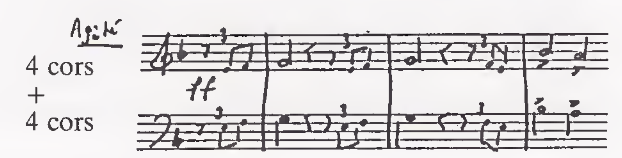
3 trompettes 2 clarinettes, 2 hautbois

— les soulèvements telluriques des violoncelles et contrebasses :



— et des appels pathétiques comme celui-ci :

4 cors + 4 cors

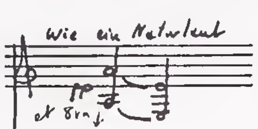


2) Perspective sonore

La musique de Mahler est une musique de montagnard, habituée par l'espace, l'altitude et la perspective. Souvent, les pianissimi portent l'indication **wie aus der Ferne”,** comme venant de loin”.

L'étagement des nuances permet de véritables effets picturaux à plusieurs plans; c'est ainsi que le début de la Première Symphonie décrit l'aurore. Tout au fond, PPP, se tient un long horizon de **la** irisé d'harmoniques, et assorti de quelques quartes descendantes encore endormies :

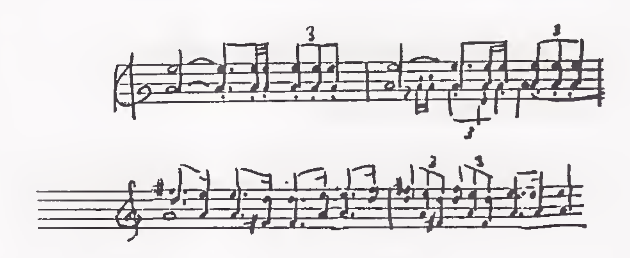
2 flûtes, cor anglais et clarinette basse



Au plan intermédiaire, PP, surgissent des fanfares. Celle des deux clarinettes et de la clarinette basse, d'abord :



— puis celle des trois trompettes postées en coulisse :



Enfin, au tout premier plan, retentit l'appel d'un coucou.

Clarinette



Notons en passant que les vrais coucous chantent des tierces à peu près majeures, et que Mahler, encouragé par un discret exemple qu'il a trouvé dans le premier mouvement de la **Pastorale** (3), leur attribue une quarte.

L'idée de placer des instrumentistes dans les coulisses est héritée du théâtre; mais, libre de toute contingence scénique, cette musique ne plante pas un décor; elle crée un paysage. La symphonie ne lève pas le rideau du divertissement; elle déchire le voile qui sépare l'état spectateur de l'état visionnaire.

Dans la Seconde Symphonie, les trompettes du Jugement dernier sont une petite fanfare militaire surgie des coulisses, tandis qu'à l'orchestre un piccolo et une flûte roulent un chant d'oiseau. “Les trompettes de l'Apocalypse sonnent; dans l'horrible silence qui suit, nous croyons reconnaître le chant lointain, à peine audible, d'un rossignol, dernier écho tremblant de la vie terrestre”.

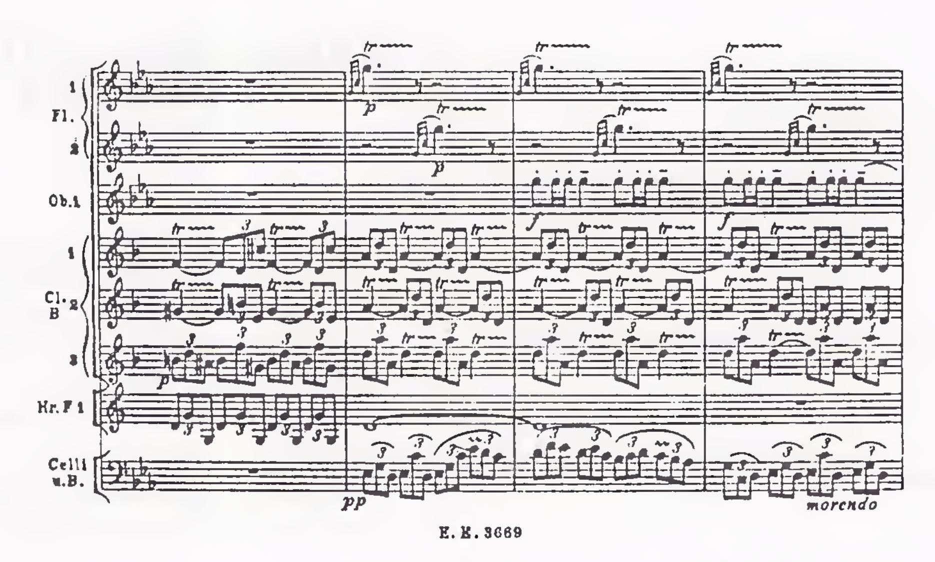
Ces explications littéraires du compositeur sont utiles, car, dans ses œuvres gigantesques, les séquences de caractère complètement différent ne s'expliquent que par un programme caché. Au milieu de batailles très angoissantes, Mahler s'arrête et tend l'oreille vers le cosmos, à la fois repos et point de repère; c'est ainsi que dans la Sixième Symphonie, qui est son œuvre la plus violente, quelques paisibles trêves laissent tinter des cloches de troupeaux.

3) Oiseaux

Notre compositeur se trouvait très incommodé par leur ramage quand il créait, et ceci démontre en un sens qu'il ne pouvait s'empêcher de les écouter avec beaucoup d'attention. Par ailleurs, il adorait ces êtres qu'il nommait "les premiers compositeurs"; mais il n'a jamais n'est jamais qu'à travers la Nature, ou plutôt à travers l'idée mystique personnifiée par elle, qu'il s'adresse à ses auditeurs; jamais il ne considère le public ou la critique en les isolant du Grand Tout.

4) Le cor et la forêt

Weber a mis en honneur le cor, qui, dans la musique romantique, symbolise la forêt, et, par extension toute la nature. L'origine de cette association peut être attribuée aux cors de chasse, mais il faut également considérer la sonorité toute particulière de l'instrument, à la fois minérale et vocale. Paysage à lui tout seul, le cor chante pourtant, dans une tessiture de ténor ou d'alto, des phrases volontiers prosodiques; il est pour ainsi dire omniprésent dans l'œuvre de Mahler.



entrepris la démarche ornithologique d'un Messiaen. Ses chants d'oiseaux sont des mélodies stylisées, et la voix humaine est la première à gazouiller des onomatopées dans des cycles comme le **Compagnon Errant** ou le **Wunderhorn.** C'est surtout par leur liberté d'écriture, apparemment insoucieuse des thèmes qui les accompagnent, que ses citations d'oiseaux semblent vraies; elles font penser à la touche désinvolte d'un peintre paysagiste.

A l'orchestre, tous les bois, aigus et même graves, composent une abondante volière. Le second mouvement de la Septième Symphonie est un dialogue nocturne entre 4 flûtes, un piccolo, 3 hautbois, un cor anglais, 3 clarinettes, une clarinette basse, un basson et un contrebasson... sans compter le reste de l'orchestre, cordes et cuivres, qui tendent eux aussi à une écriture en chant d'oiseau!

Par son goût des nuages sonores, Mahler fait donc preuve d'idées très avancées sur la polyphonie. Mais jamais il n'innove pour innover, ou, comme on dit, pour "épater le bourgeois". Ses idées résultent de son attachement à la Terre et qu'il transpose en musique; ce

Ce timbre est idéal pour évoquer l'apaisement du soir. Le scherzando de la Troisième Symphonie, intitulé **ce que me disent les animaux de la forêt,** s'appela d'abord : **ce que me dit le crépuscule.** Cette page est remplie de sautillements humoristiques susceptibles d'amuser les enfants; par la même occasion, l'attention de ces derniers sera attirée sur les admirables solos pour **cor de postillon.** Cet instrument ethnologique, jadis utilisé par les cochers des diligences, et anobli par Mozart dans une célèbre sérénade, apparaît fugitivement dans la symphonie pour délivrer le plus important des messages; il est à la fois le couchant et la mémoire de quelque ancienne sagesse.



Pour beaucoup de pages mahlériennes, il serait intéressant de demander aux élèves une traduction de leurs impressions auditives par un dessin; il est très probable que des paysages leur viennent spontanément sur le papier.

EN GUISE DE CONCLUSION

Tous les extraits mentionnés ci-dessus possèdent un caractère commun que nous n'avons pas encore mis en lumière : la raréfaction du tissu sonore. Qu'il s'agisse du silence "horrible" dont Mahler s'épouvante parfois, ou bien du silence souverain des cîmes, la contemplation est une fine architecture construite autour du vide. Mahler a souffert du bruit, de l'agitation, et, bien qu'il ait brillamment participé au tourbillon citadin, il considérait le "bain sacré de la nature" comme une valeur supérieure à tous les fantasmes sociaux. Que la citation des bruits, des oiseaux, reste une allusion inexacte, compte peu : il s'agit moins de copier le concret que d'oxygéner l'imagination, et Mahler, avec des silences à peine colorés de flûte ou de cor, a mis en musique trois verbes qui guérissent : s'arrêter, réfléchir, et respirer enfin.

(1) 3e Symphonie, lied, mesures 70-76

(2) Chant de la Terre, l'Adieu, mes. 151-153.

(3) Symphonie Pastorale, 1er mouvement, mesures 187-190. En revanche, le coucou de la **scène à la rivière** chante bien une tierce.

vient de paraître :

Alain Weber

ETUDE DU RYTHME
par
LES THÈMES MUSICAUX
en 2 volumes
et 2 cassettes

1er volume : Textes 1 à 100
2e volume : Textes 101 à 190
Cassette AL 26 : Exemples musicaux du 1er volume
Cassette AL 27 : Exemples musicaux du 2e volume

chez votre marchand ou chez
ALPHONSE LEDUC
175, rue Saint-Honoré, 75040 Paris Cedex 01

Université de Paris-Sorbonne
Institut de Recherches
sur les Civilisations de l'Occident Moderne

SAMEDI 9 MARS 1985
salle 331
(Escalier G - 2e étage)

COLLOQUE

MODERNISME & MUSIQUE EN FRANCE

9 h

— Georgie DUROSOIR, Les tendances modernistes en France avant la seconda pratica.

— Antoine HENNION, D'éternels réformateurs : les pédagogues et la musique en France.

— Christian GOUBAULT, Modernisme et décadence.

— Haris XANTHOUDAKIS, Timbre et modernité (Debussy - Ravel - Varèse).

14 h 30

— Nathalie BRUNET, Aspects du modernisme en France de Wagner à Schoenberg, à travers **Le Ménestrel.**

— Frédéric ROBERT, Schoenberg et la France du **Pierrot lunaire à Moïse et Aaron.**

— Anne PENESCO, La notion de modernisme dans l'interprétation en France (première moitié du XXe siècle).

— Daniel MATORE, Réflexions sur le modernisme musical français à la veille de la Seconde Guerre mondiale.

Conclusion : l'évolution du concept de modernisme dans la civilisation musicale française.

Durée des communications : 20 minutes environ. Interventions et débat après chaque exposé.

Responsable : **Danièle Pistone**

A propos de la

Sonate pour Flûte et Piano de Francis POULENC

Je remercie notre collègue Frédéric ROBERT, musicologue des plus avertis, pour le complément qu'il veut bien proposer à la présentation que j'ai donnée de la Sonate pour flûte et piano de Francis POULENC (1957). Ces observations sur la richesse du répertoire français sont évidemment très pertinentes et nos élèves candidats à l'épreuve d'éducation musicale du baccalauréat n'auront que bénéfice à tirer, de même que nous tous, de ces précisions qu'on pourrait aisément étendre au riche répertoire international pour flûte et piano de la première moitié du siècle (Prokofiev, Boulez pour ne citer que deux maître aux antipodes).

Jean MAILLARD

Avant POULENC :

1) Il existe une solide tradition deux fois centenaire de la flûte française — dans l'exécution et la facture — depuis Michel BLAVET (1700-1768) jusqu'à Jean-Pierre RAMPAL — créateur de la Sonate de POULENC — en passant par DEVIENNE, TULOU, TAFFANEL, Philippe GAUBERT, Louis FLEURY (+ 1925), René LE ROY (+ 1985), Marcel MOYSE (+ 1984).

2) Le répertoire pléthorique de la flûte traversière a été néanmoins dominé au Grand Siècle baroque par Jean Sébastien BACH, qu'elle qu'ait été la valeur d'œuvres françaises faisant appel à la flûte comme les **Pièces de clavecin en concert,** l'unique et remarquable partition de chambre de Jean-Philippe RAMEAU (1741). Cet art de faire chanter la flûte ne se retrouvera plus jusqu'à DEBUSSY (**Syrinx** pour flûte seule, 1913).

3) Tous les instruments à vent se sont éclipsés chez les Romantiques, plus particulièrement la flûte entre **l'Introduction et variations sur un thème de "La Belle Meunière"** de SCHUBERT, et la **Sonate "Ondine"** de Carl REINECKE, avec piano et les Trios avec flûte de Max REGER, renouant ici avec BEETHOVEN. En France, le répertoire ne s'enrichira à nouveau qu'avec des pièces brèves; avant tout des morceaux de concours pour le Conservatoire comme la **Fantaisie** Op. 79 (1898) de Gabriel FAURE; une exception : **La sonate piano et violon** de PIERNE pouvant aussi se jouer à la flûte (1900). Mais celle-ci a pu être associée à d'autres instruments : harpe, clarinette et quatuor (**Introduction et Allegro** de RAVEL, 1906), clarinette et piano (**Sonate en trio** de Maurice EMMANUEL, 1907), alto et harpe (**Sonate en trio** de DEBUSSY, 1915).

4) Peu avant la mort de DEBUSSY (1918) s'amorçait en France un rétablissement en faveur des vents **solistes,** les droits à la grande sonate ayant été réservés auparavant aux seuls piano, violon et violoncelle. KOECHLIN entame précisément cette réhabilitation avec sa **sonate pour flûte** (1911-1913) créée en 1914. Mais en réalité on verra surgir moins de sonates que de sonatines, des œuvres portant le nom de sonate étant apparentées à cette dernière forme en raison de leur brièveté, comme ce sera le cas des trois sonates pour vents — les dernières œuvres cataloguées — de SAINT SAENS (sonate pour hautbois, clarinette et basson, 1921) antérieures de peu à sa mort et **précédant** les sonatines des "Six" ou de leurs contemporains : (pour la flûte)

1921-25	: Sonatine de Louis DUREY op. 25
1922	: Sonatine de Darius MILHAUD
1923	: Sonatine "Jeux" de Jacques IBERT
1923	: Sonatine d'Henri SAUGUET
1930	: Sonatine de Guy ROPARTZ
1943	: Sonatine de Claude ARRIEU
1948	: Sonatine d'Henri DUTILLEUX (concours du Conservatoire).

Le plus ancien des "nouveaux" concertos pour la flûte étant celui de Jacques IBERT (1934) et la flûte se trouvant associée dans un répertoire plus riche qu'auparavant à d'autres instruments, notamment dans les ouvrages destinés au Quintette de Pierre JAMET (flûte, harpe et trio à cordes) à partir de la **Sérénade** (1925) une des partitions les plus parfaites d'Albert ROUSSEL, avec son **Trio pour flûte, alto et violoncelle** (1928). Le retour à l'écriture linéaire a favorisé, cette fois, l'association de la flûte avec un partenaire monodique vocal (**Deux Poèmes de RONSARD** d'Albert ROUSSEL, 1924), ou instrumental (**Sonatine pour flûte et clarinette** de Jean CARTAN, 1932).

Parmi les sonates pour flûte composées hors de France avant celle de POULENC, on retiendra celles de Paul HINDEMITH (1936), PROKOFIEV (op. 94, 1943) transcrite plus tard avec le violoniste David OIS-

TRAKH pour piano et violon — la plus développée — et MARTINU (1945).

La Sonate pour flûte dans l'œuvre de Francis POULENC :

Francis POULENC s'est montré manifestement plus à l'aise dans sa musique de Chambre avec les vents, privilégiés d'ailleurs sur le plan numérique, par rapport aux cordes (**Sonates** pour violon et violoncelle). On distinguera trois étapes dans sa façon d'aborder les vents :

a) Trois sonates pour vents seuls (1918-1922) : deux clarinettes, clarinette et basson, trompette, cor et trombone.

b) Deux œuvres pour vents et piano : **Trio** pour hautbois, basson et piano (1926) et **Sextuor** pour quintette à vent et piano (1932, revu en 1939).

c) Trois sonates — sur six envisagées — pour un instrument à vent soliste et piano (flûte, 1957 — Hautbois, clarinette, 1962 — Créations posthumes) plus une pièce brève (**Elégie** pour cor), œuvres toutes offertes à la mémoire d'un disparu. Dans le cas de la **sonate pour flûte** Mme Elisabeth SPRAGUE-COOLIDGE, commanditaire entre autres œuvres françaises des **Chansons Madécasses** (avec voix, flûte, violoncelle et piano de RAVEL) et du **Trio** avec flûte d'Albert ROUSSEL.

Frédéric ROBERT

GERARD BILLAUDOT EDITEUR
14, rue de l'Echiquier, 75010 PARIS - (1) 770.14.46

Michel RICQUIER

L'utilisation de vos ressources intérieures

Ce nouvel ouvrage fondamental concerne la pratique instrumentale.

Il faut bien penser que l'instrument de musique est accessoire, que le jeu instrumental se fait grâce à l'instrument principal, celui qui fait TOUT : l'unité corps mental.

Vous y trouverez développées diverses techniques telles que la notion de « hara », la relaxation, l'utilisation du mental (concentration, visualisation intérieure), les biorythmes. Leur mise en pratique est facilitée par des exercices souvent illustrés.

Cet ouvrage vous donne les moyens de stimuler et de développer vos ressources intérieures afin de progresser toujours, de repousser sans cesse les limites de vos possibilités.

BAYREUTH 1985

"Les Rencontres Internationales de la Jeunesse du Festival de Bayreuth" viennent d'éprouver une perte qui marquera longtemps encore cette institution à l'importance grandissante, trait d'union entre l'Ouest et l'Est. **Grete Barth** *est décédée à l'âge de 64 ans, des suites d'une grave maladie supportée avec un courage admirable. Elle fut la principale collaboratrice et le véritable compagnon de lutte d'Herbert Barth, le fondateur de ces "Rencontres" de jeunes artistes dans le cadre du Festival de Bayreuth. En 1965, elle en prit la direction artistique, et depuis 1972, elle était vice-présidente."*

35ᵉ RENCONTRE
DU 8 AOUT AU 30 AOUT 1985

Conditions de participation

Pour participer à ces Rencontres, les jeunes gens et les jeunes filles doivent être âgés de 18 à 25 ans; s'ils sont étudiants, au-delà de cette limite d'âge, ils devront joindre à leur bulletin d'inscription une attestation délivrée par leur établissement. Montant des droits : Droits d'inscription : DM 40,—. Droit de participation : DM 320,—. Assurance : maladie, accidents et responsabilité civile : DM 32,—. Billets pour le Festival à DM 14,— (place à visibilité limitée), DM 30,—, DM 35,—, DM 57,—, DM 65,—, DM 69,50. Le paiement des droits de participation correspond aux activités et prestations suivantes : assistance aux cercles d'études et ateliers, logement en dortoirs, petit déjeuner et repas de midi, ainsi qu'entrée gratuite à toutes les séances organisées dans le cadre des Rencontres. La cantine du Centre propose dîner, boissons et pâtisseries à des prix modérés. Il ne sera pas possible de s'installer au centre des Rencontres avant la date d'ouverture, ni d'y rester après la clôture.

Cercles d'études et Ateliers

Orchestre symphonique. Cours de musique d'ensemble pour les artistes lyriques. (Opéra à réaliser - Atelier d'opéra - Orchestre d'opéra - Ballet d'opéra - Chœurs d'opéra - Réalisation scénique etc...) Cours d'interprétation à l'orgue - Atelier de musique de chambre pour cordes - Musique de chambre pour instruments à vent - Atelier de compositeurs - etc...

Possibilité d'assister aux représentations du Festival "Vaisseau fantome" "Parsifal" "Tannhauser" et "l'Anneau du Nibelung".

Programme - Renseignement - Inscription : Rencontres Internationales du Festival de Bayreuth 1985 -D 8580 BAYREUTH Boite Postale 2603.

ENSEIGNER L'ECRITURE aujourd'hui...*

par **Jean DOUE**
Professeur au C.N.R. de Montpellier

Regard sur l'évolution de la Musique

Nous avons dit au chapitre précédent que le dodécaphonisme sériel, dans l'esprit des Viennois, n'avait pas aboli la notion d'une présence, pourrait-on dire immanente, de relations mutuelles entre les sons; ni celle de l'action exercée par chacun d'eux de par sa constitution physique, sa place dans la trame musicale, sa durée...

On trouvera plus tard dans des écrits de P. Boulez (entretiens avec C. Deliège) des indications quant à la nécessité du contrôle de la structure verticale de la musique, et sur la possibilité de retrouver des fonctions harmoniques.

Des études théoriques ont-elles été faites dans ce sens ? Nous connaissons celle d'Edmond Costère (Mort et Transfiguration de l'Harmonie, Presses Universitaires de France). Elle pose le problème avec beaucoup de profondeur et de conviction. La théorie elle-même, très ardue à suivre (du fait peut-être d'un souci de perfectionnisme trop marqué), souffre par ailleurs de n'avoir pu éviter le recours à certains a-priorismes dans les calculs. Elle ouvre néanmoins des horizons, et on y trouvera la possibilité de redéfinir les notions de tonique, de sensible, de cadence, de mode...

Il nous faut parler maintenant du sérialisme, non plus comme d'une technique particulière, mais comme d'un mouvement général qui reste, qu'on le veuille ou non, une porte d'entrée importante pour l'accès au langage musical contemporain.

Au départ, les compositeurs y ont vu, à la fois la possibilité d'une ascèse, nécessaire lorsqu'un art semble entraîné vers la confusion par le relâchement de ses structures; et en même temps un stimulant pour l'imagination créatrice, comme l'ont toujours été les règles de l'art lorsqu'elles sont contraignantes.

Le public, lui, en a vu démonter à profusion les mécanismes (était-ce toujours nécessaire ?) d'une manière (nous en avons vu des exemples) peu propre à mettre en valeur leur "musicalité" (terme un peu vague, dira-t-on; et sur lequel, pourtant, un consensus s'établit facilement à propos d'un travail d'élève). On n'a pas toujours su éviter, d'autre part, (et ceci est autrement important), **dans l'exégèse des œuvres,** un langage que l'on croirait systématiquement abstrait. Certes, tout ce qui concourt à la mise en œuvre d'une musique doit être exposé. Néanmoins, faute de faire tant soit peu appel à leur sensibilité musicale, ne laisse-t-on pas à ceux à qui l'on s'adresse l'impression d'être, en fait, exclus d'un domaine que d'autres se sont approprié, ce qui le leur rend suspect ?

Il n'est pas sûr que toutes ces choses, qui ont été dites en leur temps, n'aient pas encore besoin d'être rappelées.

Il est vrai, la musique de Webern, par exemple, restera toujours étrangère à certains, et c'est une chose qu'on doit parfaitement comprendre. Essayer d'aller au-delà d'une impression de discontinuité qui surprend, s'habituer à un tissus sonore fait d'autre chose que ce que nous avons l'habitude de dissocier en Harmonie et Contrepoint, pouvoir ainsi capter dans un éclairage nouveau une expression mélodique, un climat harmonique, une tension intérieure qui n'en sont que plus saisissants pour être ramassés sur eux-mêmes : tout celà demande un effort qui sera peut-être important pour les uns, minime pour les autres.

Parce que c'est une œuvre pour piano, les Variations Op. 27 permettront peut-être une imprégnation plus aisée de ce monde sonore encore difficile d'accès pour beaucoup.

Il semble que pour les Viennois, la série, par le jeu des répétitions ("réitérations") qu'elles impliquent, soit entre autres un moyen de fixer des figures musicales dans l'entendement; autrement dit, de faire appel à la mémoire, consciente ou non, de l'auditeur.

Certaines particularités qu'on retrouve souvent dans les séries qu'ils emploient, vont dans ce sens (en plus du fait qu'elles favorisent le passage d'une forme de la série à une autre) :

— Séries contenant des répétitions (ex. : la succession des sons 7 8 9 10 11 12 sera la transposition de la suite des sons 1 2 3 4 5 6)

— Séries utilisant toutes sortes de symétries

— Séries n'utilisant qu'un nombre limité d'intervalles différents, intervalles qui jouent un rôle caractéristique dans l'œuvre.

* Voir l'Education Musicale n°s 313-314.

D'ailleurs, pour Schoenberg, la série sera de préférence mise en évidence "à la manière d'un motif".

Les compositeurs qui ont suivi se sont gardés de considérer cette technique comme un tout parfaitement cohérent, à accepter ou rejeter d'un bloc.

Ils ont d'abord trouvé chez elle certains a-priorismes et certaines contradictions :

A-priorismes : l'assimilation par l'oreille de l'intervalle mélodique et de l'intervalle harmonique, de l'intervalle de seconde à celui de septième...

A-priorisme, le choix exclusif et systématique du renversement, de la récurrence... comme moyens de transformation de la série.

Contradiction : le maintien (spécialement dans les œuvres sérielles de Schoenberg) d'éléments trop nombreux de l'écriture traditionnelle : formes, distribution thématique, et surtout rythmes; d'où une distorsion gênante : l'unité, réalisée dans la musique traditionnelle, par la mise en jeu, on pourrait dire d'un seul élan, de toutes les composantes du son (hauteurs comprises), se trouve rompue, d'où une gêne.

Celà les conduit, d'abord, à choisir plutôt Webern comme modèle; ensuite, pour s'évader plus sûrement de la rythmique traditionnelle, à donner au rythme lui-même une structure sérielle selon des procédés que nous n'exposons pas ici; d'autres s'appliqueront aux timbres et aux intensités.

Apparaît alors un nouvel a-priorisme : assigner le même traitement à toutes les composantes du son.

D'autre part, la série ne se manifestera plus sous une forme privilégiée, elle demeurera dissimulée dans l'œuvre (on niera donc la nécessité de créer des processus de mémorisation).

Apparaissent alors pour un certain temps des musiques à fort taux de discontinuité, de morcellement (on parlera de technique "ponctuelle") à fort taux, également, d'imprévisibilité pour l'auditeur.

La série devient alors un concept plus général, parfois ambigû, déterminé par la fonction qu'on lui assigne; en somme un moyen, qui varie suivant les compositeurs, d'"instituer un ordre dans les choses" (Stravinsky employait cette expression en parlant de la musique en général).

Certains adopteront plutôt la notion de "groupe", qui leur laisse davantage de liberté. Ils définissent un groupe d'éléments, dans lequel interviennent hauteurs, timbres, durées... Le groupe est défini par le compositeur lui-même en ce qui concerne le nombre, la nature, l'ordre de grandeur des éléments; alors que la série consistait simplement à ordonner des éléments déjà définis à partir d'un étalon fixe (les douze sons de la gamme chromatique pour les hauteurs, et, pour les autres constituants du son, un étalonnage établi suivant un modèle similaire).

Tout ceci permettra aux compositeurs d'affronter à nouveau le problème des grandes formes. On assistera aussi à des essais de retour à des notions de prévibilité, de détermination...

L'usage des micro-intervalles (intervalles inférieurs au demi-ton), auxquels le sérialisme s'applique sans difficulté, est aussi un élément qui a pris une importance, variable suivant les compositeurs. Souvent, ils l'utilisent comme un affinage de la mélodie, ou pour la constitution de blocs sonores d'une couleur nouvelle. Rien n'indique vraiment une tendance à constituer à partir d'eux un système harmonique, dans le prolongement ou non de l'ancien.

On trouvera une synthèse très complète de l'état actuel de la musique utilisant les micro-intervalles dans le chapitre du livre de J.E. Marie "l'Homme Musical" qui traite de cette question.

Signalons aussi "Révolutions Musicales" de J.Y. Bosseur (Le Sycomore) qui traite de tous les aspects de la musique actuelle que nous n'avons pu aborder ici. On y trouvera des repères précis en ce qui concerne toutes les tendances, et les compositeurs qui les ont illustrées.

Le rôle du professeur d'Ecriture n'est pas tant **d'expliquer** que d'aider à **entendre.** Si l'évolution de la musique, telle que nous l'avons décrite dans ce chapitre, pose un problème, il n'est pas dû (comme on le croit souvent à tort) à un accroissement de complexité; mais au fait que, justement, elle met en question une certaine façon d'"entendre" (ou si l'on veut de "recevoir") la musique.

La connaissance de la musique classique se généralise, et s'accroit aussi en profondeur, grâce au disque et à la radio principalement. Il ne sert à rien de dire qu'elle contrarierait celle de la musique contemporaine; à notre avis, c'est même le contraire qui est vrai. Il serait tout aussi faux de considérer la pratique de la musique classique comme la manifestation d'une quelconque nostalgie du passé. Ce n'est là qu'un argument publicitaire qui ne sert pas réellement la musique contemporaine. C'est un des pouvoirs particuliers de la musique, que de rester indéfiniment, pour ceux qui l'écoutent, "leur" musique, celle de leur temps.

Ce qui est vrai, c'est que les auditeurs ont pris, au fil de l'histoire de la musique, l'habitude d'une certaine forme d'écoute que l'on a pu appeler "participante".

Comment la définir ? Selon Boris de Schoelzer c'est "reconstituer en son unité l'acte constitué par le compositeur". Ou encore : "attente anticipante et non réceptivité passive". Possibilité de "structurer ce qu'il va entendre à partir de ce qu'il entend".

Tout celà était rendu possible dans un univers fermé, créé à la longue par l'ensemble des participants (compositeurs, exécutants et auditeurs), "en vue d'une entente réciproque".

Dans cet univers, les hauteurs seules étaient fixées sans qu'aucune approximation (sinon relativement minime) soit tolérée. Formant un ensemble déjà orienté et structuré, c'est à travers des variations de durée, de timbre, d'intensité qu'elles étaient perçues. Elles avaient donc une primauté sur l'ensemble des constituants du son.

L'unification de ces matériaux se faisait **dans l'action** (la constitution de la phrase musicale).

On a vu comment, dans une mesure plus ou moins grande, les éléments de cet univers "bien commun" créé à la longue, primauté des hauteurs, action dynamique unificatrice... avaient été remis en question.

Pour l'auditeur, deux attitudes sont alors possibles :
— Une attitude entièrement réceptive ("ce que j'entends peut être agréable, suggestif, émouvant... (comme un objet ou un événement), mais non expressif"); ou encore très extérieure : on ne cherche plus dans l'œuvre un sens ou une direction. — Ou bien alors il sera contraint de chercher **sa** voie, rien ne lui suggérant plus de direction évidente. Acceptera-t-il qu'elle lui soit **indiquée,** (et non suggérée par la musique elle-même, comme c'était le cas précédemment) ? L'attitude des auditeurs, aux concerts de musique contemporaine, montrerait plutôt que les projets compositionnels, même lorsqu'ils sont rédigés de façon que chacun puisse les comprendre, n'ont eu qu'une faible incidence sur l'écoute d'œuvres auxquelles ils n'ont pas été pour autant insensibles.

Ne s'accomodant, à la longue, ni de la magie, ni d'un dirigisme quelconque, c'est bien en quête de tout ce qui semble constituer pour eux les prémisses, ou l'annonce d'une langage, que sont les auditeurs. (Langage appelé à déboucher fatalement sur une écriture).

La meilleure manière de caractériser les différents courants qui traversent actuellement la musique, ne serait-elle pas de considérer la manière dont ils prennent en charge ce problème (ou l'écartent) ?

(à suivre)



BOUVIER - PARIS

15, rue d'Abbeville, 75010 PARIS - Tél. : 878.24.88

MAGASIN DE MUSIQUE

Toutes Editions Musicales, françaises & étrangères
(vente sur place et par correspondance)

- INSTRUMENTS MUSICAUX SCOLAIRES.
- FLUTES A BEC plastiques, RAHMA, AULOS, ZEN ON, DOLMETSCH.
- FLUTES TRAVERSIERES, CLARINETTES, TROMPETTES, SAXOPHONES.
- PIANOS, CLAVECINS, EPINETTES.
- ORGUES ELECTRONIQUES (classique et variété).

Financement actualisé et personnalisé

Editions AUG. ZURFLUH
73, Bd. Raspail
75006 PARIS



NOUVEAUTES 1985

Edition

- CLAIRIERE de Pierre Picard (pour 2 flûtes à bec Soprano)
- GIRANDOLES de Pierre Picard (flûte à bec et chant)
- DUOS pour COR EN FA et PIANO de Jacques Vallier
- L'HEURE DE LA GUITARE de E. Johns (morceaux récréatifs)
- AIRS pour VIOLE DE GAMBE (extraits des cantates et des passions - J.S. Bach) Jean-Louis Charbonnier

Flûtes

AULOS : 5 nouveautés
G. GOURDAIN : Flûtes de Pan de fabrication artisanale

*Sensibilisation à la Musique par la Flûte de Pan**

par **Bernard LEUTHEREAU**
Professeur en Ecole Normale d'Instituteurs

4 - Leçon IV

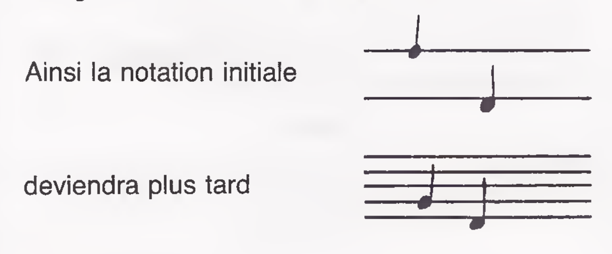
Le groupe SOL construit la note RE. Le groupe RE construit la note SOL. Chaque enfant a donc en main deux tubes : RE et SOL. La note SOL est placée à droite de la note RE (conformément à la hauteur des deux notes). Accorder le tuyaux.

A l'issue de la fabrication, chaque enfant interprète la partition qu'il voit au tableau (l'accompagnement d'une mélodie toujours). La différence par rapport aux premières leçons est qu'il doit choisir ses notes parmi un itinéraire musical. En effet, les deux lignes étant cette fois placées côte à côte, parallèlement, il s'agira d'un même chemin à suivre par tous.

Exemple musical : "Au Clair de la Lune"



N.B. : Remarquez au niveau de la partition de la flûte la disposition particulière de la note SOL et de la note RE. Lorsque les 5 lignes de la portée seront assemblées définitivement, ces notes garderont leur place et leur nom. La position de la note RE en dessous de la première ligne est donc fondamentale.



5 - Leçon V

Chaque élève ayant entre les mains les notes SOL, RE (qui ne sont que tenues, non assemblées), la classe va se diviser à nouveau en deux groupes. Le premier construit la note MI, l'autre construit la note LA (transposition de SOL, RE).

Nous avons donc la répartition suivante :

RE-MI-SOL   RE-SOL-LA

Accorder les nouveaux tuyaux. Après avoir montré aux enfants la position des deux nouvelles notes sur la portée de 2 lignes, à savoir :



* Voir l'Education Musicale n° 314/315

faisons jouer l'accompagnement suivant, sur lequel l'instituteur viendra appliquer la mélodie originale suivante :

N.B. : L'exemple mélodique étant ici noté à 6/8 (unité de temps = noire pointée), il ne faudra pas amener la confusion dans l'esprit des élèves en introduisant une nouvelle notion, trop complexe. On gardera par conséquent comme unité de temps la traditionnelle noire. D'autre part, il va sans dire que cet exemple est joué en même temps par tous les élèves des deux groupes. Il conviendra donc au préalable de tracer deux portées de deux lignes sur le tableau et de préférence l'une au dessus de l'autre afin que l'instituteur puisse faire mieux suivre la partition.



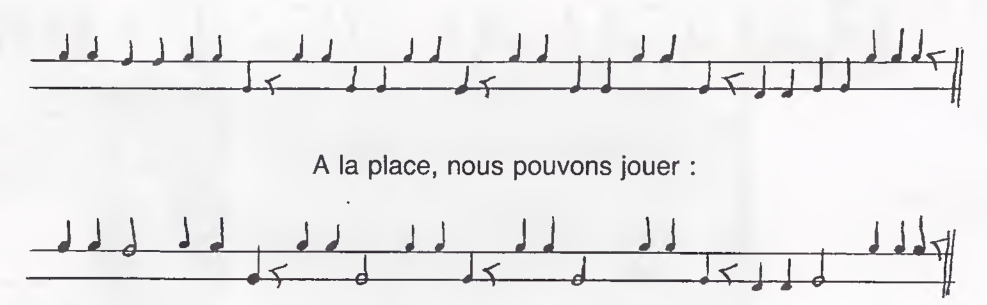
6 - Leçon VI

Le groupe RE-MI-SOL ...construit la note LA

Le groupe RE-SOL-LA ...construit la note MI

A nouveau, tous les élèves ont un nombre de tuyaux identiques, et les hauteurs sont les mêmes pour tous : RE-MI-SOL-LA. On accorde les nouvelles notes.

Une nouvelle notion théorique sera abordée : la blanche (𝅗𝅥) qui durera deux pulsations de noire. Cette notion peut être amenée après une première exécution de l'exemple suivant :



A la place, nous pouvons jouer :

Cet exemple se jouera avec la ligne mélodique suivante ("Vent du Matin").



N.B. Les tuyaux, au nombre de 4, seront assemblés à l'aide d'un adhésif afin de permettre une meilleure prise en main de l'instrument. Ici la difficulté technique devient plus grande du fait des mouvements disjoints. Ne pas omettre de faire assembler les tuyaux dans leur ordre de hauteur : RE puis MI puis SOL puis LA.

Voici un autre exercice qui peut être joué par les enfants pendant cette leçon. Cet exemple nouveau a l'attrait d'être mélodique. Il peut se suffire à lui-même.

La notation des notes est proportionnelle : les blanches s'étirent sur deux pulsations; les noires sont ramassées sur une pulsation.

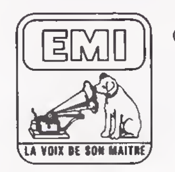


ou

Eventuellement, l'instituteur peut réaliser la ligne harmonique suivante :



A suivre



La Voix de son Maître

BACCALAUREAT 1985



BACH
CANTATE BWV. 106
« Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit »
(ACTUS TRAGICUS)

POULENC
SONATE
POUR FLÛTE ET PIANO

PENDERECKI
"À LA MÉMOIRE DES VICTIMES D'HIROSHIMA"

DISQUE
2902811
MUSICASSETTE
2902814
PATHE MARCONI EMI

Les analyses des œuvres musicales imposées à l'épreuve du Baccalauréat 1985 sont éditées par la revue "L'Éducation Musicale" (supplément n° 312).
Les candidats peuvent commander ce fascicule à L'ÉDUCATION MUSICALE 23, rue Bénard 75014 PARIS CCP Paris 990469 C Prix 46 F, port compris. Joindre un titre de paiement à la commande.

Les Cordes

par **Roger COTTE**
Docteur es Lettres
Professeur à l'Université
de l'Etat de Sâo Paulo
(Brésil)

Bibliographie :

Il conviendra, évidemment, de consulter notre bibliographie générale (E.M. N° 203, 1973), et plus spécialement les ouvrages suivants :

— V.C. MAHILLON, **Eléments d'acoustique musicale...,** pp. 33 à 62.
— E. LEIPP, **Acoustique et musique,** pp. 161 à 210.
— R. et M. MILLANT, **Manuel pratique de lutherie,** pp. 24 à 27, et 243 à 261.
— André SCHAEFFNER, **Origine des instruments de musique,** pp. 185 à 224.

Généralités :

Une corde — ou plusieurs — tendue entre deux points fixes, et mise en communication en général l'intermédiaire d'avec une surface (en général de bois léger), dite "table d'harmonie" ou un résonateur dont la forme importe assez peu, non plus que la matière, suffit pour constituer un instrument à corde(s).

Tous ces instruments à cordes comportent au moins — en général — un sommier (ou cheviller) portant les chevilles permettant de règler la tension des cordes, et des éclisses sur lesquelles est posée (ou tendue) la table d'harmonie.

Les cordes sont mises en vibration par un agent mécanique quelconque (doigt, plectre, marteau, archet ou même par un courant alternatif de fréquence en accord avec celle de la corde ou d'un de ses harmoniques.

Les cordes proprement dites :

Lorsqu'une corde aura à produire successivement des sons de hauteurs différentes, il est indispensable qu'elle présente des caractéristiques telles que même après avoir été renouvelée, l'instrumentiste retrouve toujours, avec la plus extrême précision, les mêmes proportions de longueur vibrante — et les mêmes sons — aux mêmes endroits du manche de l'instrument. S'il n'en était pas ainsi, les réflexes de l'instrumentiste (sur un instrument non fretté, comme le violon, tel qu'on le joue de nos jours) seraient induits en erreur, ou bien, sur un instrument "fretté" (guitare ou mandoline, par exemple) ce serait l'instrument qui deviendrait naturellement faux.

Les qualités requises d'une corde pour être réputée "juste" sont : une parfaite égalité de calibre et une parfaite égalité de poids (ou de densité) sur toute sa longueur vibrante. Au delà de la longueur vibrante seule compte la solidité et la résistance; on peut sans le moindre scrupule rallonger une corde cassée au moyen d'un nœud entre le chevalet et le cordier d'un violon, par exemple, où sur la partie de corde enroulée sur la cheville d'accord.

On fabrique ou a fabriqué des cordes avec les matières les plus diverses, soit textiles (lin, soie), produits animaux (boyau, nerfs, lanières de cuir... etc.) ou métaux ou alliages de métaux.

Les cordes de lin auraient été utilisées sur la lyre, dans l'Antiquité.

Les cordes de soie tressée sont d'un usage normal sur le KOTO des Japonais. Mais la soie trouve encore son usage dans la fabrication des cordes de guitare, comme nous le verrons plus loin.

Les cordes de boyau sont fabriquées non, comme on le croit souvent, avec des intestins de chat (1), mais avec ceux du mouton. Non seulement les essais fait avec des intestins d'autres animaux n'ont donné que des résultats décevants (manque de ténacité ou d'élasticité), mais encore toutes les races de moutons ne conviennent-elles pas avec un égal bonheur. Le Père MERSENNE (2) estime que **"...les meilleures cordes viennent de Rome ou des autres lieux d'Italie (parce que) les moutons de ce pays (ont) leurs boyaux plus uniformes, et mieux disposés que ceux de France, en raison des différentes herbes, dont ils se nourissent..."**. Il admet que le tour de main ou les secrets de métier des artisans italiens, voire la qualité de l'eau du pays ont également contribué à la qualité des cordes italiennes.

Anciennement, le travail du cordier se bornait à agglomérer ensemble suffisamment de boyaux (parfois plus d'une dizaine) pour constituer une corde. Mais les inégalités naturelles du boyau subsistaient et il est certain que même à l'époque de Paganini on ne disposait

pas encore de cordes justes. Aujourd'hui, les techniques modernes permettent la mise en vente de cordes ne présentant pas un écart de diamètre supérieur à un centième de millimètre sur toute leur longueur.

C'est l'intestin grèle du monton qui fournit la matière première. Traité chimiquement, il devient imputrescible et secrète une colle naturelle qui soudera entre eux les différents "fils" dont sera formée la corde.

Pour assurer l'égalité de la corde, le boyau est fendu dans le sens de la longueur en lanières fines et égales que l'on réunit par la suite. Il subit encore des opérations de raclage, de souffrage et de retordage, et enfin dépolissage et séchage.

Sur certains instruments, on remplace à présent le boyau par du nylon, ou un plastique quelconque (guitare, luth, et même — avec quelques réticences de la part de certains interprètes — la harpe). La corde de nylon étant exagérément extensible, il serait impossible de lui imposer un accord fixe sans un traitement spécial. Ce traitement consiste à tendre la corde progressivement jusqu'à la limite de la rupture. Après cette élongation, elle a perdu son élasticité excessive et tient parfaitement l'accord. Le nylon casse beaucoup plus difficilement que le boyau et, tout au moins sur la guitare et le luth, donne une sonorité peu différente de celle du boyau.

C'est probablement par suite d'une confusion que l'on a parfois utilisé le terme de **nerf** pour désigner les cordes du rebec ou du violon. En meilleure hypothèse, il s'agirait tout au plus de tendons (comme le **nerf de bœuf,** de sinistre mémoire).

Les cordes de cuir auraient été utilisé au moyen âge, en Irlande par les harpistes de basse condition.

"L'on peut faire, écrit MERSENNE (3) **les cordes des instruments de musique de tous les métaux, qui se tirent par la filière, à savoir d'or, d'argent, de cuivre, de laiton, et d'acier..."** Encore que les cordes d'or ou d'argent soient plus que rares, tout au moins de nos jours, le texte de MERSENNE reste d'actualité. Il omet le fer, que les facteurs de clavecin ont largement utilisé au XVIIIe siècle, et que l'on remplace aujourd'hui par l'acier. Ces cordes de métal sont obtenues par "tréfilage", technique consistant à modifier le diamètre d'une barre métallique, puis d'un fil, en le faisant passer, par un effort de traction, dans des ouvertures d'une plaque appelée "filière". Le fil (la corde) est obtenu à son diamètre final par des passages successifs à travers des filières d'orifice de plus en plus petit. (4)

La hauteur du son étant déterminée par trois caractéristiques de la corde : longueur, poids et tension, il est évident que l'on choisira, pour les notes les plus graves des cordes de plus forte section et de densité plus grande. On a longtemps procédé ainsi pour les cordes de boyau qui, à certaines époques, ont été constituées, de cinquante à soixante boyaux, pour les basses de viole. De même, dès l'apparition des cordes d'acier sur le violon, au XIXe siècle, on a tenté non seulement d'en placer une à l'aigu, la chanterelle, mais également aux trois autres, avec des calibres différents. Les résultats (sauf pour la chanterelle) furent décevants, des cordes trop grosses, sur quelque instrument que ce soit, gênant l'émission des "hârmoniques" (5), et par conséquent la richesse du son.

La solution n'est cependant pas nouvelle. Elle était connue dès le XVIe siècle. Elle consiste à "filer" les cordes, opération qu'il ne faut pas confondre avec le "tréfilage" expliqué ci-dessus. On procède à partir d'une corde d'un matériau quelconque (boyau, métal ou même faisceau de fils de soie, pour la guitare et le luth) dénommé "âme" que l'on renforce en spirale d'un fil de métal dénommé "trait". De la sorte, la corde acquiert le poids convenable sans perdre ses qualités de souplesse, et donc sa richesse en sons harmoniques. La figure N° 1 permet de comprendre comment peut s'effectuer cette opération de "filage".

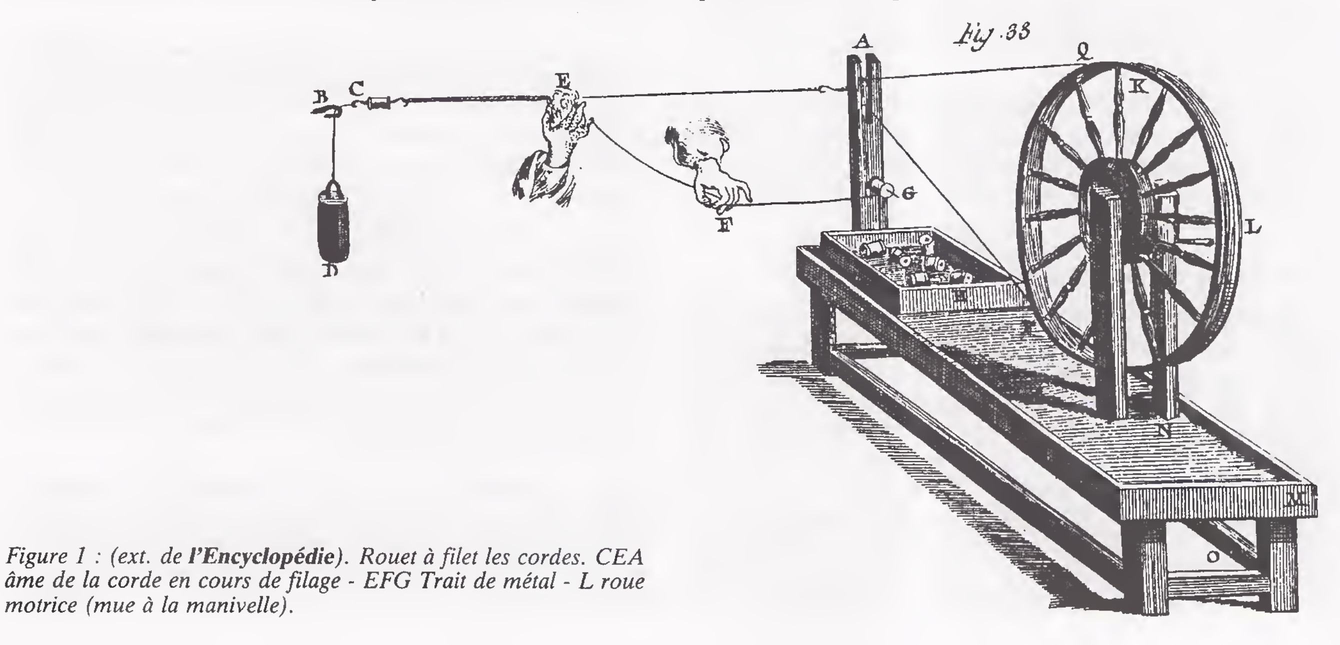


*Figure 1 : (ext. de **l'Encyclopédie**). Rouet à filet les cordes. CEA âme de la corde en cours de filage - EFG Trait de métal - L roue motrice (mue à la manivelle).*

Lorsqu'il est devenu nécessaire de changer une corde, le choix de la remplaçante n'offre pas de difficulté pour les instruments dits "à manche" (violons, guitare, luth... etc.). Les cordes sont vendues sous emballage indiquant clairement leur destination. Dans le cas d'instruments de dimensions exceptionnelles (viole d'amour, quinton, luths ou instruments de la même famille "hors dimension") et surtout instruments à clavier (épinettes, clavicordes, clavecins, pianos... etc.) il sera préférable de connaître les calibres préconisés par le constructeur. A défaut, on mesurera la corde ancienne, s'il en subsiste au moins un vestige. La pire erreur serait de se fier à l'appréciation visuelle. En effet, une corde ancienne, plus ou moins oxydée ou noircie paraîtra plus fine qu'une corde neuve, brillante. Il faut absolument, dans ce cas, utiliser un appareil de précision, relativement bon marché, le calibre **Palmer**, inventé en 1848 par le Français Jean-François PALMER. Cet instrument permet des mesures faciles et précises jusqu'au 40e de millimètre. (figure II).

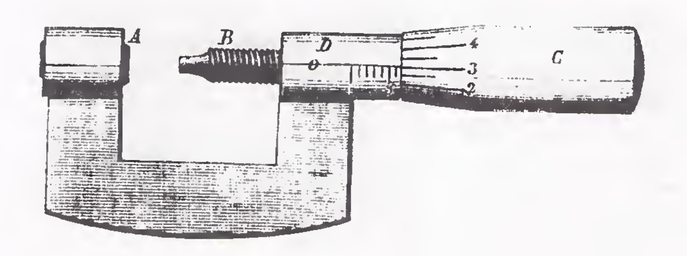


Figure 2 : calibre Palmer pour mesurer les cordes.

A défaut de données, le mieux est encore de procéder empiriquement par essais successif, en commençant par une corde fine. A longueur égale, et pour une même hauteur de son, une corde trop fine donnera un son faible et pauvre. On la remplacera progressivement par des plus grosses jusqu'à résultat satisfaisant. En général, on emploie des cordes d'acier pour l'aigu, et du cuivre (pour le piano) ou du laiton, très riche en harmoniques (pour l'épinette, le clavicorde et le clavecin). On utilise aussi des cordes filées sur métal pour les graves des instruments à clavier.

(Vocabulaire en fin d'article)

Les bois utilisés en lutherie

Si le choix des matériaux et plus spécialement des bois utilisés pour la construction des instruments à vent importe assez peu, tout au moins quant à la qualité du son, il en va tout différemment pour les instruments à cordes. Après des siècles de recherches empiriques, des règles ont été établies, auxquelles aucun constructeur ou luthier sérieux ne saurait transgresser. Des recherches faites, encore de nos jours, pour remplacer par d'autres matériaux les bois traditionnels n'ont jamais abouti à des résultats supérieurs à la tradition, mais tout au plus, parfois, égaux à celle-ci.

Le sapin

C'est le bois traditionnel et obligatoire des tables d'harmonie de tous les instruments à cordes, à l'exception de la **trompette marine,** qui sera décrite plus tard. Le bois de sapin est extrèmement rigide et ses fibres parallèles répondent excellement aux sons aigûs et aux sons harmoniques. En lutherie proprement dite (violons, violoncelles, etc.) on recherche le sapin de Suisse ou du Tyrol, coupé dans les vallées abritées du vent et d'une altitude de 1000 à 1500 mètres. Il en est de même pour les luths et les guitares pour lesquels, toutefois, les Anciens ont parfois préféré le cèdre, autre résineux. Pour les tables de clavecins, les anciens traités préconisaient le sapin de Hollande, aux fibres plus larges (répondant mieux à des fréquences plus graves). En principe, les cordes de l'instrument, quel qu'il soit, doivent être parallèles aux fibres de la table, ou dans leur prolongement (dans le cas de la harpe). Des essais d'utilisation du contreplaqué (pour le clavecin) ou de l'aggloméré (pour le piano) ont donné des résultats encourageants.

Comme tous les bois utilisés en facture d'instruments à cordes, le sapin se débite de deux manières, soit sur couche (ou sur champ) comme indiqué sur la figure 1 :

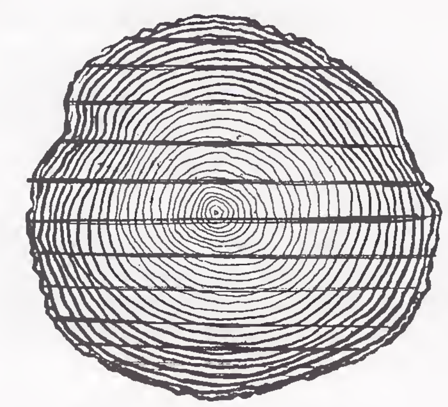


Figure 1. Coupe sur couche (ou sur champ)

soit sur sens (ou sur maille) comme indiqué sur la figure 2 :

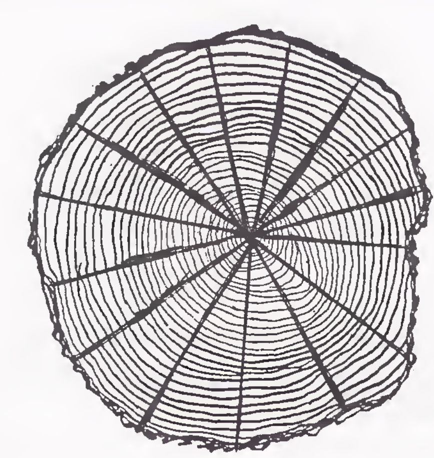


Figure 2.

Ce second mode de coupe permet une meilleure répartition des fibres de la table (fibres serrées du côté des cordes aigûes, fibres larges du côté des cordes graves).

Le gros inconvénient du bois de sapin réside dans sa fragilité, dont il a bien fallu s'accommoder, faute d'un autre matériau présentant les mêmes qualités.

L'érable

Dur, élastique, léger, et de surcroit facile à travailler, ne faisant pas d'éclats (au contraire du sapin), c'est le bois idéal pour les pièces d'ornementation (têtes d'instruments) et aussi pour le renforcement des fréquences graves (fonds de violons et violoncelles). Il est d'autre part utilisé (pour la facilité qu'il offre au travail du ciseau) par les sculpteurs et les graveurs sur bois. Il était également employé (en raison de son élasticité et de sa légèreté) pour la confection des rames des galères, autrefois.

On choisit des échantillons d'érable à ondes contrastées pour la taille des fonds de violon. Ces dessins naturels, soit dissymétriques (coupe sur couche), soit symétriques dans le cas de l'utilisation de deux section voisines (coupe sur maille) participent largement de la valeur esthétique d'un instrument à cordes. L'érable sans ondes est réservé à la confection des chevalets.

Les meilleurs échantillons d'érable proviennent des forêts de Bohême, de Dalmatie et de Hongrie, mais les luthiers italiens anciens de second ordre se contentaient d'une variété originaire de la péninsule.

Le peuplier

Moins souple que l'érable, a parfois été utilisé pour les fonds de violoncelles, et encore à présent, de contrebasses. On lui reproche sa molesse et de rendre un son "creux" ou encore — suivant l'expression des instrumentistes — "en dedans".

Bois de Pernambouc

C'est le célèbre **Pau-brasil,** bois de couleur rouge — couleur de braise — qui a donné son nom au pays où on le trouve le plus communément. C'est un matériau rougeâtre et dur, flexible et léger. C'est le grand archetier français François TOURTE (1747-1835) qui l'imposa définitivement pour la fabrication des archets. On avait utilisé, antérieurement le bois de Campèche (en principe originaire du Mexique) et, au XVIIe siècle le bois de prunier. En dernier, Tourte avait utilisé le bois de fer, qu'il avait finalement abandonné parce que trop lourd. Certains violonistes lui accordent encore la préférence.

Ebène

Bois noir exotique connu depuis la fin du moyen âge, il est surtout utilisé pour la confection des pièces d'instruments subissant un travail mécanique intense (chevilles de violons ou violoncelles, touches des mêmes instruments). Difficile à travailler en raison de sa dureté, il est rarement employé pour des pièces de grandes dimensions. Souvent, on lui préfère le palissandre ou le bois de fer (convenablement teintés) pour les touches de violoncelle ou de contrebasse.

Hêtre

Ce bois présente la propriété non seulement de ne pas se fendre facilement, mais de se refermer spontanément sur une fente éventuelle. Son utilisation commune comme billot (pour fendre le bois) ou pour construction de l'étal du boucher se comprend donc parfaitement. Dans la fabrication des instruments de musique, il trouve son emploi idéal comme sommier (partie où sont plantées les chevilles de fer pour l'accord des cordes) des clavecins, clavicordes et pianos.

Tous ces bois, ainsi que les bois de plaquage utilisés dans la fabrication des caisses des pianos ne peuvent être employés que bien secs. On les débite à l'air libre mais à l'abri de la pluie ou du soleil (dans un hangar, par exemple). Le sèchage, toujours à l'abri, mais à l'air libre, durera ensuite un minimum de cinq années. Certains fabricants gardent leurs réserves de bois jusqu'à cinquante ans. On a tenté aussi d'obtenir le "vieillissement" artificiel des bois en les passant au four ou par des procédés chimiques, mais sans résultat satisfaisant. Les fibres perdent leur résistance et, concernant les tables d'harmonie en sapin, leurs qualités sonores les plus recherchées.

Vocabulaire :

Français	Allemand	Anglais	Italien	Portugais
Corde	Saite	String	Corda	Corda
à vide	leere	open	vuato	solta
filée	besponnene	covered		enrolada
Boyau	Darmsaite	Catgut	Minùgia	Tripa

NOTES

(1) Cette erreur provient du terme d'origine anglais "Catgut", désignant aussi bien la corde de violon que celles utilisées pour les raquettes de tennis ou en chirurgie, et que LITTRE reçoit même en français.

(2) **Harmonie Universelle,** Traité des instrument à cordes, 2e proposition.

(3) Idem

(4) Cette technique était connue au moins dès le XIIIe siècle, suivant un texte cité par LITTRE (Art. "Trefileur").

(5) Cf. notre article dans E.M. N° 205, février 1974, pp. 19-21.

EXAMENS et CONCOURS

CONCOURS PUBLIC
POUR LE RECRUTEMENT DE PROFESSEURS
D'EDUCATION MUSICALE
DE LA VILLE DE PARIS

ouvert le 4 décembre 1984

— **Composition sur l'Education générale et esthétique** (durée : 4 h).

Commentez cet extrait des instructions officielles en vous référant aux méthodes pédagogiques du XX[e] siècle que vous connaissez.

"L'ouverture la plus large vers des musiques de toutes époques, de tous styles et de toutes origines constitue un objectif de première importante. L'un des moyens d'y atteindre est de prendre un premier appui sur les habitudes musicales des enfants, liées à leur milieu familial et social".

— **Histoire de la musique** (durée : 3 h).

Pour un programme de concert, vous présenterez une suite du XVIII[e] siècle.

Vous devez mettre en relief la structure et les caractères de l'œuvre choisie.

Vous expliquerez l'origine et l'évolution de cette forme.

— **Identification de timbres.**

Dvorak, Symphonie n° 9 "du nouveau monde" — premier mouvement (mesures 42 à 111).

— **Reconnaissance d'œuvres.**

Rimski-Korsakov : La Grande Pâque Russe.
Bruckner : Quatrième mouvement de la 8[e] symphonie.
Mahler : Premier mouvement de la 2[e] symphonie "Résurrection".
Brahms : Quatrième mouvement de la 3[e] symphonie.
Berlioz : Harold en Italie.

Dictées de rythmes.



Dictée d'accords chiffrés.



Dictée mélodique à 1 et 2 voix.



C.A.P.E.S. 1986

B.O. nº 1

Instruction relative aux épreuves du CAPES d'éducation musicale et chant choral à compter de la session de 1986.

L'arrêté du 9 juillet 1984 (publié au *Journal officiel* du 20 juillet 1984 et au *Bulletin officiel* de l'Education nationale nº 34 du 27 septembre 1984) (1) modifie, *à compter de la session de 1986,* les épreuves du certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement du second degré, section I "éducation musicale et chant choral".

1. *Contrôle de l'oreille*

A l'intérieur de chacune des trois parties de l'épreuve, le nombre d'écoutes de chaque séquence est déterminé par la longueur, la difficulté, la nature de celle-ci. Ces écoutes se déroulent de la manière suivante : une écoute d'ensemble, une écoute fragmentée, une dernière écoute d'ensemble, chacune précédée de l'audition du "la" enregistré.

a) *Econcé de séquence :* la dictée est donnée par segments coupés selon le sens musical.

b) *Reconnaissance de timbres :* le candidat indique le nom des instruments se succédant ou se superposant dans le fragment diffusé.

c) *Dictée harmonique :*

— le candidat note la ligne supérieure, la basse et le chiffrage;

— puis, le même fragment s'interrompant sur un accord, le candidat donne le plus d'informations possibles sur sa nature, sa fonction, son état et sa disposition dans l'espace.

Epreuves orales

1. *Commentaire musical*

a) *Commentaire d'un texte musical hors programme.* Le texte à commenter est tiré au sort à l'entrée en loge. On remet alors au candidat la partition et une feuille de brouillon sur laquelle il peut prendre des notes et qu'il conserve pendant la durée de l'épreuve. La préparation est muette. Pendant la première partie du commentaire de texte (dix minutes environ), le candidat parle sans être interrompu en ayant à sa disposition un piano (ou un instrument polyphonique qu'il a apporté) dont le jury souhaite qu'il se serve au maximum et un tableau noir.

Le temps restant est occupé par une discussion avec le jury, à partir de laquelle le jury, s'appuyant d'abord sur le texte commenté, débouchant ensuite sur des questions plus générales, s'enquiert de la culture musicale et générale du candidat, de ses connaissances techniques (lecture des clefs, instruments transpositeurs, etc.) et l'amène soit à rectifier des erreurs, soit à améliorer encore les explications précédentes.

La longueur du texte à commenter n'excède pas 150 mesures, et ce texte peut être extrait de tout genre et de toute époque de la musique occidentale, des origines à nos jours les plus récents.

Dans sa notation, le jury apprécie globalement les connaissances, la qualité d'expression, la sensibilité et la force de persuasion du candidat.

b) *Commentaire d'un document sonore.* Le document sonore enregistré est d'une durée brève. Le candidat l'entend avec le jury deux fois de suite.

Ce document ne concerne pas nécessairement la musique occidentale classique; il peut tout aussi bien être extrait de musiques populaires de variétés, folkloriques, extra-européennes, contemporaines.

L'identification de l'œuvre n'est pas l'objet de l'épreuve. Il s'agit d'un exercice visant à apprécier l'écoute du candidat, sa capacité à tirer parti à des fins pédagogiques et culturelles, de tout univers sonore, à analyser aussi, éventuellement, les procédés et les qualités techniques de l'enregistrement.

Dans sa notation, le jury tient compte de la nature supposée plus ou moins familière du document sonore à la culture et à la formation du candidat pour pondérer son jugement.

2. *Exécution vocale et instrumentale*

Le jury attribue à la musicalité plus d'importance qu'à la performance technique. Les candidats ne sont pas tenus à jouer ou chanter de mémoire.

Un pianiste accompagnateur est à la disposition des candidats pendant l'épreuve, mais ceux qui le désirent sont autorisés à le remplacer par un accompagnateur de leur choix dont ils doivent s'assurer le concours par eux-mêmes.

Dans la mesure du possible, harpistes, percussionnistes, organistes et clavecinistes disposent d'un temps de répétition selon les modalités arrêtées par le président du jury.

3. *Déchiffrage — transposition — accompagnement*

a) *Déchiffrage vocal :*

Pour la préparation, le candidat est placé en loge et ne dispose que d'un diapason. Après le déchiffrage, la transposition est demandée au candidat sans préparation, à un intervalle pouvant aller de la seconde mineure inférieure ou supérieure à la tierce majeure inférieure ou supérieure.

b) *Accompagnement :*

Le jury autorise le candidat à prendre possession du clavier ou de son instrument quelques instants avant l'épreuve.

4. *Réalisation musicale*

Cette épreuve est destinée à apprécier les capacités d'invention, d'adaptation et de communication des candidats. La durée de l'épreuve, dans sa partie écrite (six heures), inclut impérativement la copie du matériel, faute de quoi l'épreuve n'est pas prise en compte.

Le jury apprécie avant tout la mise en œuvre de la répétition.

---

(1) : Voir l'Education Musicale n° 313

Attribution de fonctions à l'administration centrale du ministère de l'Education nationale.

Article premier. — Les attributions de fonctions à l'administration centrale du ministère de l'Education nationale sont définies ou précisées ainsi qu'il suit :

Mission des Enseignements artistiques

Chef de la mission : M. Pierre Baqué, professeur des universités.

Chargés de mission : M. Pierre Loupias, professeur agrégé. — M. Gilbert Pelissier, inspecteur d'académie. — M. Pierre Roudy, proviseur de l'Ecole nationale supérieure des arts et techniques du théâtre.

XIII. Mission de l'Action culturelle, des cultures et langues régionales

Chef de la mission : M. Jean-Claude Luc, chef de service.

bibliographie

• **Philippe A. AUTEXIER.** Mozart et Liszt sub Rosa. Disponible uniquement chez l'auteur : 28 Les Rataudes, 86000 Poitiers. 1984, 191 p.

Sous ce titre quelque peu énigmatique se cache une étude extrêmement intéressante des rapports de Mozart et de Liszt avec la franc-maçonnerie. L'ouvrage se décompose en deux parties inégales : **Mozart sous l'acacia** (p. 9-46) et **Franz Liszt et la Franc-maçonnerie.** (p. 47-186). Dans la première partie, Ph. Autexier retrace avec précision les contacts du grand compositeur autrichien avec les loges maçonniques de Vienne, en se basant sur 38 documents authentiques, dont 20 sont inédits. Nous avons ainsi des renseignements de première main qui permettent de rectifier bien des erreurs circulant sur ce sujet. En particulier, les deux quatuors K 464 et K 465 trouvent ici, pour la première fois, une interprétation sémantique satisfaisante. Mais l'auteur nous rappelle qu'il ne nous livre pour le moment qu'un fragment de ses recherches, nous mettant ainsi l'eau à la bouche en attendant le second tome complémentaire qu'il nous annonce.

En revanche, en ce qui concerne la deuxième partie, on peut avancer sans risque d'erreur que Ph. Autexier nous donne une mise au point exhaustive sur le sujet traité. Pour la première fois, l'ensemble des documents concernants les rapports — jusqu'alors passablement occultés — entre Liszt et la franc-maçonnerie est mis à notre disposition, en langue originale et en traduction française. De nombreuses reproductions d'originaux, avec les photographies des bijoux maçonniques, confèrent à cette étude à la fois beaucoup d'intérêt et d'agrément. On apprend avec surprise l'importance que la franc-maçonnerie a pu avoir pour le grand maître romantique entre 1841 et 1845. Les dates précises des concerts donnés par Liszt pour certaines loges, de même que la composition de certaines œuvres à signification maçonnique sont ici mentionnées pour la première fois. Mais par delà même l'activité franc-maçonne de Liszt, l'étude de Ph. Autexier nous apporte de précieux renseignements sur la biographie du compositeur.

Voici donc un ouvrage de très haute qualité, résultant de recherches méticuleuse et approfondies, que l'on ne peut que recommander très chaleureusement à tout lecteur cherchant à en savoir davantage sur Mozart et sur Liszt.

Serge GUT

• **C. NOISETTE DE CRAUZAT, Cavaillé Coll., La Flûte de Pan, Paris (1984),** in-4° carré 21 × 29, 348 pages, couv. cart. et ill., une centaine de h.t. sur papier couché (photos, fac simile) par Jean-Paul Dumontier.

La Flûte de Pan présente ici un dossier musicologique d'un intérêt musical exceptionnel. Dans les remous qui ont agité depuis 20 ans le monde des organistes, des organiers et des amateurs, un véritable génocide, disons une perte irréparable menaçait en partie notre patrimoine pour lequel la plus grande vigilance et les plus grands soins, quelle que soit la facture dès l'instant qu'elle est intéressante. Ce dossier concerne la dynastie des Cavaillé-Coll par Claude Noisette de Crausat dont on connait les pertinents travaux concernant l'orgue, notamment la thèse de 1973 (L'orgue en Bretagne sous l'Ancien Régime).

L'auteur présente successivement la famille (les fondateurs : Joseph, Jean-Pierre; le père : Dominique; le frère : Vincent), la formation puis le caractère d'Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899) dont le génie domine souverainement la facture d'orgue aux temps romantiques avec de multiples perfectionnements dans le mécanisme et l'économie générale du grand orgue de concert, dont il réalise des monuments exceptionnels. Ces inventions sont présentées avec à l'appui des croquis dans le texte, des tableaux et une imposante collection de photographies d'instruments, de détails, de devis réalisées par Jean-Paul Dumontier et constituant pour la majeure partie, de remarquables hors-texte sur papier couché : sont ainsi étudiés successivement les emplacements, les buffets, l'architecture et la disposition intérieure, les consoles, les sommiers et la tuyauterie.

Le catalogue complet des instruments construits par la Maison Cavaillé-Coll (plus de 600), d'après celui peu accessible, de Charles Mutin daté de 1923, rendra de grands services. Il sert d'introduction à l'importante présentation d'un certain nombre d'entre eux : St Sulpice, N.D. de Paris, la Madeleine, Ste Clotilde, la Trinité, St Etienne de Caen, St Pierre Lisieux, St Joseph de Marseille, St Corentin de Quimper, St Ouen de Rouen, St Brieuc, St Denis, St Etienne de Toulouse, St Sernin, Concert Hall de Sheffield, Sacré-Cœur de Valparaiso, avec des pièces justificatives nombreuses constituant pour certains instruments (Ajaccio, Quimper par ex.) de véritables dossiers. Un petit regret : la longue théorie des Cavaillé-Coll présentés ici, qui occupe les pages 87 à 336 aurait pu, en dépit du problème typographique, faire l'objet d'une amorce de détails dans la Table des Matières, ce qui aurait facilité la consultation. La place ne manquant pas dans la présentation claire et aérée de l'ouvrage, libre champ est donc laissé au lecteur pour dresser lui-même ce petit abrégé en pages 345 ou 346.

Concernant ces fiches de présentation on appréciera la qualité des planches cotés inédites provenant de l'héritage du facteur Jean Hermann et magnifiquement

reproduites ici en une réduction 7/10e par l'excellent photographe Jean-Paul Dumontier. Claude Noisette de Crauzat laisse le lecteur rêver sur ce qu'aurait pu être le couronnement de l'œuvre d'Aristide Cavaillé-Coll avec le grand orgue prévu pour la basilique St Pierre de Rome. Il se fut réalisé sans les distorsions de la politique : ses plans, précisant ses 6 claviers, ses 124 jeux sont enfouis dans les Archives du Vatican. La collecte des fonds chez les catholiques français en vue de l'offrir au Souverain Pontife servirent, confie l'auteur, à la réfection générale du dallage...

La fin de Cavaillé-Coll, avec le rôle des enfants Cécile et Emmanuelle achève cet ouvrage considérable, dont l'intérêt est évident pour qui s'intéresse à la Musique et à la Société du XIXe siècle, mais qui n'est rien moins qu'indispensable pour ceux nombreux qui se passionne pour l'orgue, son jeu, son répertoire et sa facture. C'est là, l'ouvrage de référence sur l'une des périodes les plus remarquables de l'histoire de l'instrument aux mille voix.

P.S. C'est sans doute de la stupidité de signaler quelques bourdons. Par exemple page 324 (Principales inventions), le mannequin ne comporte pas de mixtures à "32" harmoniques; p. 211, Pyrénées ne prend pas deux **n**, qui eussent été très évocateurs bien sûr! et en page 312 il faut lire Article 4 et non pas É... Cela n'est rien en considération de ce monumental ouvrage du plus grand intérêt.

- **Revue Musicale, MARCEL LANDOWSKI, le musicien de l'Espérance, n° spécial triple 372/4 sous la direction de Pierre Ancelin (1984), 168 p., 26,5 × 19, hors-texte.**

Un bel hommage d'Albert Richard, sous la direction de Pierre Ancelin par J.M. de Montrémy, François Fabiani et Pierre Ancelin même, accompagné de multiples témoignages, de P. Bender à Iannis Xenakis : un éventail flatteur.

Le sourire heureux de Marcel Landowski attend le lecteur sur la couverture : la planche de la page me revient davantage. Les contributions les plus touchantes sont sans nul doute celles de Maurice Schumann concernant le compositeur. Marcel Landowski est venu au monde sous les lambris dorés de l'Art, avec infiniment de talent et le talent de s'en servir. Sa musique est bonne; comme Darius Milhaud, il peut évoquer "sa vie heureuse..." L'autre page émouvante est l'évocation de Paul, le grand-père, lui-même petit-fils de Henri Wieniawski, par Louis Leygue et la présence de Paul, le père sculpteur, avec la reproduction du Mémorial de la Butte de Chalmont. Marcel Landowski a subi, selon ses paroles, "sa traversée du désert", lorsqu'il fut notre Inspecteur Général : il a pris le temps de confirmer que Raymond Loucheur et Georges Favre avaient fait du bon travail. Ils n'avaient pris garde cependant d'entériner l'usage de la flûte à bec que quelques isolés enseignaient déjà par le truchement de la Maison A. Zurfluch qui les faisaient venir de Grande-Bretagne. Marcel Landowski ouvrit les vannes d'un raz de marée dont lui furent reconnaissants les commerçants et le nombre de collègues en mal d'une panacée universelle.

Le catalogue raisonné et analytique par François Fabiani est très intéressant.

- **Jacques CHAILLEY, Précis de Musicologie, nouvelle édition entièrement refondue, P.U.F. Paris (1984) in 8° raisin, 496 pages.**

Voici enfin reparaître, ayant fait peau neuve, le **Précis de Musicologie** de Jacques Chailley, dont le frère aîné était épuisé depuis longtemps, ayant rendu les plus signalés services. 45 collaborateurs chevronnés ont participé à la mise à jour de cet ouvrage auquel l'amateur méfiant pourrait prêter un parfum de Rayon de bibliothèque hors de propos. Car si Jacques Chailley a voulu rassembler ici le maximum d'informations concernant la recherche dans tel ou tel domaine musicologique, toujours la lecture du texte suscite l'exécution ou l'interprétation de ce répertoire.

Le précis aborde toutes les époques créatrices, l'ethnomusicologie, l'analyse musicale, pédagogie et éducation musicale, acoustique musicale, organologie, l'orgue, la danse, les techniques informatiques et les conventions typographiques.

Cette réédition ne peut que retenir l'attention des amateurs qui souhaitent être éclairés, et plus encore celle des étudiants et des professionnels. On ne peut que le recommander pour toute bonne bibliothèque.

- **D'ALEMBERT, Eléments de Musique suivant les principes de M. Rameau,** Editions d'Aujourd'hui, Coll. **Les introuvables,** Plan de la Tour, Var (1984), 236 pages in 8° écu, couv. ill.; planches h.t. - ISBN 2-7307-0235-0.

Il s'agit de la "nouvelle édition, revue, corrigée et considérablement augmentée, parue à Lyon, avec privilège du Roi, chez Bruyset à Lyon en 1779" et dont l'édition originale remonte à 1752. Le fac simile est excellent ainsi que les huit hors-texte pliés en fin de volume. Cette considération d'ensemble sur le phénomène sonore, la théorie de la musique, les règles de l'harmonie et de la composition vue par d'Alembert d'après J. Ph. sont évidemment d'un intérêt incontestable, et cet ouvrage est des plus précieux autant pour l'esthète que le théoricien, pour l'amateur ou celui qui pratique le répertoire classique. Sachons gré aux Editions d'Aujourd'hui d'en offrir une réédition malheureusement encollée, et non liée : on trouve ce livre à Plan-de-la-Tour dans le Var (83210).

- **Joseph CANTELOUBE, Déodat de Séverac, Société de Musicologie du Languedoc, Béziers (1984),** in 8° carré 126 p. couv. couleurs avec portrait, ex. musicaux et nombreuses photographies - ISBN 2-905400-00-5.

Aussi peu vraisemblable qu'il puisse paraître, il s'agit d'un inédit de Joseph Canteloube (1879-1957) consacré à son ami **Déodat de Séverac** (1872-1921). On imagine la richesse d'information et la précieuse image qu'elle nous restitue de l'auteur d'**Hélène de Sparte,** de ses enthousiasmes et de ses luttes, de ses misères qui effacent l'image du gentilhomme campagnard nanti et désœuvré pour dresser devant nous le portrait d'un artiste d'envergure, fier de son art et de sa race.

Ecrit en 1951, ce texte aborde l'homme, l'œuvre, l'esthétique, l'héritage avec lucidité et efficacité et l'on sait un immensé gré à l'active Société de Musicologie du Languedoc de mettre au jour ce précieux document dans l'état où l'a laissé Canteloube, enrichi de multiples exemples musicaux et portraits, avec un index et une **Discographie**. Henri Sauguet a écrit pour ce livre une **Préface** tout à son image, généreuse et sensible. La **Société de Musicologie du Languedoc** est à Béziers, 2 place de la Révolution, B.P. 4049 34325 Cedex, **Tél. 16 (67) 28.70.78** : grâce à elle, selon le jugement même de d'Alembert, nous pourrons partager le sentiment de reconnaisance du philosophe envers le génie de Rameau qui a su porter dans la musique "le flambeau du raisonnement et de l'analyse".

- **ROLAND DE CANDÉ, Jean-Sébastien Bach,** Edit. du Seuil, Paris (1984) in 8° raisin, 493 pages, couv. portrait ill. couleurs, nbreuses illustrations, ex. musicaux. - ISBN 2-02-008505-4.

Roland de Candé est connu pour réaliser sérieusement ce qu'il entreprend, et l'ouvrage qu'il consacre en cette année dite "de la musique" à Notre Père Bach, offre les mêmes garanties de sérieux et de références solides que ceux qu'il a publiés antérieurement.

Il y a d'ailleurs mille et un complément précieux dans ce livre, à ce qu'il est généralement convenu de trouver habituellement dans une étude de ce genre : son univers, sa vie, sa personnalité, son œuvre dans l'Histoire. On y relève un **Catalogue** sommaire de tous les numéros **BWV** y compris les **Quatorze canons** au **n° 1087** provisoire (découverts par Olivier Alain); les Cantates dans l'année liturgique; un classement astucieux par incipit en notation latine par clavis des cinquante chorals les plus utilisés par le Cantor, avec la source du Cantus firnus. (ex. : EEDCBA **Jesus meine Freude** de J. Crüger 1644); dispositions de quelques orgues jouées et expertisées par lui (Arnstadt, Marienkirche de Lübeck, Thomaskirche de Leipzig, St Michel d'Ohrdruf, Chapelle du Château de Weimar par ex.); une **Chronologie,** une **Bibliographie** et un **Index.**

Parmi les multiples ouvrages suscités par le Centenaire et eu égard à son prix, à sa qualité de facture dans le matériau et l'impression, dans la richesse de son information, c'est là sans doute le dossier le plus complet et le plus attachant.

Jean MAILLARD



CONGRES INTERNATIONAL DE CHANT GREGORIEN
Paris 16-17-18-19 Mai 1985

Le dernier Congrès International de Chant Grégorien accueilli par une ville française a eu lieu à Strasbourg en 1975.

Dix ans plus tard, il a semblé opportun de réunir à Paris spécialistes et amateurs, pour faire le point sur *le plus beau trésor que nous possédions en France*, selon l'expression d'Olivier Messiaen.

En effet, le chant grégorien continue d'être l'objet de savantes études et de découvertes ingénieuses, comme le prouvent abondamment publications et réunions nationales ou internationales récentes. Nos connaissances et notre façon de le chanter ont progressé ces dernières années; son audience s'est élargie et diversifiée.

Aussi le Chant Grégorien reste-t-il d'actualité dans la pérennité. Le dessein du Congrès de Paris en 1985 est d'en apporter la preuve à travers quelques thèmes : le Chant Grégorien comme art *plastique,* comme art *architectural,* comme art *vocal,* comme art *traditionnel.*

Le *Congrès* se compose de deux parties : des *manifestations publiques* et un *colloque.*

Les *manifestations publiques* sont :
la journée d'ouverture (jeudi 16 mai), à 17 h. Conférence inaugurale à Notre Dame de Paris par **Dom Jean CLAIRE** (o.b.s) Maître de chœur de l'Abbaye St Pierre de Solesmes,
la conférence de synthèse (samedi 18 mai),
la journée de clôture (dimanche 19 mai).

Le *colloque* (Vendredi 17 et Samedi 18 mai) se tient dans l'ancienne Abbaye Royale du Val-de-Grâce, qui abrite aujourd'hui l'Ecole d'Application du Service de Santé de l'Armée de Terre.

L'Association "Les Amis du Chœur Grégorien" de Paris a pris l'initiative et la responsabilité d'organiser ce Congrès.

Renseignements. Inscriptions : 11 bis, rue Boutard, 92200 NEUILLY S/SEINE

PETITES ANNONCES

VENDS piano Pleyel, 1/4 queue. 1,5 m, 1922, acajou. Parfait état. 35 000 F. Visible au Puy (71) 05.22.25.

VENDS Cromorne Ténor MOECK - Etat neuf - Prix moins 15% - Ecrire à la revue qui transmettra.

nOtre discOthèque

• **WAGNER (1813-1883) Airs d'Opéras par Simon ESTES** Philips - Trésors Classiques - Numérique 412 271-1

La haute qualité de l'interprétation par Simon ESTES des 4 extraits d'œuvres wagnériennes composant ce disque ne peuvent surprendre ceux qui ont déjà entendu cet artiste à Bayreuth dans le Hollandais — depuis 1978 — dans Amfortas — depuis 1982 — ainsi que dans Wotan, cette fois à Paris et en concert, fin Octobre 1984. Dans l'air d'entrée du Hollandais et dans la 2e scène du 2e Acte de la Walkyrie comme dans le monologue d'Amfortas du 2e tableau du 1er Acte de Parsifal et dans les "Adieux de Wotan" Simon ESTES fait preuve de moyens vocaux particulièrement brillants. Il possède vraiment la voix de "Helden-Baryton" convenant à ces différents rôles. Sa ligne de chant reste d'une parfaite homogénéité dans tous les registres... même si l'on a pu connaître, naguère, quelque Wotan encore plus sonore dans l'extrême grave. Dans un style impeccable, assez sobre mais expressif, ESTES réussit superbement dans ces 4 grandes pages wagnériennes.

La partie orchestrale — toujours importante chez Wagner — assurée par l'Orchestre de la **Staatskapelle de Berlin** me paraît être d'un bon niveau sous la direction de Heinz **Fricke**.

J'ajoute, pour mémoire, que les quelques phrases de Brünnhilde (2e Acte de la Walkyrie) et de Titurel (1er Acte de Parsifal) sont convenablement chantées par la soprano Maria **Bundschuh** et la basse Heinz **Reeh**.

Henri CONSTANT

• **Gustav MAHLER (1860-1911), Richard STRAUSS (1864-1949). Quatuors avec piano.** ERATO... Numérique... NUM 75146.

En coproduction avec "l'Action Musicale Seïta" créée en 1979 Erato a choisi d'innover avec ces œuvres de jeunesse de Mahler et de Strauss : le premier enregistrement du quatuor Ivaldi.

Cette "bande des quatre", autre, peu courante : : **Christian Ivaldi (piano), Sylvie Gazeau (violon), Gérard Caussé (alto), et Alain Meunier (violoncelle),** parmi nos grands artistes, reconnus, de la génération actuelle, ont choisi de se réunir et révèler ainsi des ouvrages un peu occultés par les grandes pages destinées aux habituelles formations de chambre. Le résultat justifie pleinement l'entreprise.

Interprétation sublime, musicalité perfectionniste mais vécue, sensible, toute de nuance et d'ardeur passionné. Le grand Mahler des lieder et des symphonies, le Strauss du "Chevalier à la rose" ou de "Salomé" demeurent évidemment en gestation dans un univers romantique étonnament assimilé. Mahler avait 16 ans à l'époque de son "Mouvement de quatuor en la m. aux résonances intimistes. Mais plutôt que de juger ici deux personnalités qui se cherchent encore, voici deux œuvres à part entière capables d'exercer sur notre sensibilité une séduction certaine. En particulier ce mouvement de quatuor de Mahler puis le Scherzo et l'Andante du quatuor de Strauss. A entendre.

Quant au Quatuor Ivaldi, il a signé là une interprétation magistrale.

• **Modeste MOUSSORGSKI** (1839-1881)
L'Oeuvre pour Piano seul
Les Tableaux d'une exposition
Le Chant du Monde... numérique... **LDX 78783/84**

Oeuvre pratiquement inconnue, les "Tableaux" exceptés, au moins de nous autres Occidentaux. Après "Le Mariage", les éditions du Chant du Monde innovent encore avec cette Intégrale fort instructive. Un enregistrement doté de toutes les qualités requises.

Les **"Porte-enseigne Polka", "Souvenir d'enfance", "Plaisanterie d'enfants", "Niania et moi", "Première punition", "Impromptu passionné", "Intermezzo in modo classico", "Douma", "la Capricieuse", "la Couturière", "Sur la côte Sud de Crimée", "Au village", "Méditation", "Une larme",** écrits avant ou après **les Tableaux,** entre 1852 et 1880, beaucoup plus modeste quant à leur dimension, de qualité inégale, valaient bien néanmoins d'être enregistrés. Voici de la bonne et belle nourriture auditive, d'autres paysages. Ces séquences, ces moments, épars, disparates, fantasques, ont le goût de la poésie, de la Miniature; aquarelles ou gouaches que **Victoria Postnikova** illustre avec une sensibilité exquise. Par ailleurs elle donne des fameux "Tableaux" une interprétation vigoureuse, incisive et véritablement grandiose, parmi les meilleures.

Une réussite, cette intégrale, qui à ce jour, nous avait manqué.

Hervé MUSSON

• **RAMEAU** (1683-1764) **Les six cantates profanes.** *Isabelle Poulenard, John Elves, Grégory Reinhart, Ensemble Baroque Les Dominos,* **Harmonia Mundi,** coll. **Le Chant du Monde LDX 78774/5**

Ce coffret est un événement, il s'agit de la première intégrale des cantates profanes de Rameau. Au nombre de six — l'attribution étant certaine —, leur composition s'étend de 1701 à 1728, preuve, si besoin en était, que le "monde lyrique" a toujours attiré Rameau. La cantate fut un moyen, pour lui, d'attendre un livret d'opéra (ce sera Hyppolyte et Aricie) et lui offrit aussi la matière du travail préliminaire nécessaire à la maîtrise d'une œuvre de plus grande envergure. Ces deux disques s'inscrivent dans la remise à l'honneur de Rameau dynamisé par le tri-centenaire de sa naissance. La notice, qui accompagne ce coffret, est une présentation tout à fait documentée et intéressante signée **Philippe Beaussant**. Tous les "ramistes" se devront de posséder cet enregistrement.

• **HAENDEL** (1685-1759) **Le Messie.** *Margaret Masshall, Catherine Robbin, Anthony Rolfe-Johnson, Robert Hale, Charles Brett, Saul Quirke, Monteverdi Choir, English Baroque Soloists,* dir. *John Eliot Gardiner,* **Philips,** coll. Trésors classiques, **512 267-4**

Encore un enregistrement ? Eh bien non, ce disque est exceptionnel à tous points de vue. Il est une grande leçon. **Gardiner** nourrit son interprétation d'une immense culture musicologique, au meilleur sens du terme, et remet en cause chaque note de la partition. Il est suivi, en cela par des solistes et un chœur dont la renommée n'est plus à faire. Chaque numéro de cet oratorio a fait l'objet d'un choix entre plusieurs versions et la sélection définitive correspond aux exécutions tardives de 1750. Gardiner a sciemment remplacé les garçons par des adultes pour mieux rendre la variété et la profondeur des sentiments contenus dans cette œuvre.

Pour reprendre une phrase de la présentation de ce disque, le propos, ici, est de "désinfecter le Messie de toute sa pompeuse vertu victorienne". Voila qui est fait. Changeant nos habitudes, cet enregistrement restitue de façon exemplaire le génie de Haendel.

• **PROKOFIEV** (1891-1953) — **Pierre et le loup,** *Pierre Perret récitant,*
TCHAÏKOVSKY (1840-1893) — **Casse-Noisette, Suite op. 71a,** *John Williams et le Boston Pops,*
Philips, coll. Trésors classiques, **412-558-1**

Le conte symphonique de Prokofiev est une œuvre, à la fois, amusante et pédagogique. Elle enseigne aux enfants, et peut-être aussi aux plus grands, à reconnaître les timbres des instruments et sous le couvert d'une histoire, à se familiariser avec quelques procédés d'écriture simples. Il existe de nombreuses versions de cette œuvre et il était juste que Pierre Perret, si proche du monde des enfants, nous en ait donné une. La deuxième face réunit dans la "suite", quelques uns des plus jolis numéros du ballet "Casse-Noisette". Son rapprochement avec Pierre et le loup n'est pas une simple coïncidence. Après l'explication des instruments, une démonstration ! En bref, un très joli disque.

• **Môrice BENIN — René-Guy CADOU — Chants de solitude**

Quelle entreprise difficile — et, ici, réussie — de mettre en musique des poèmes, qui, n'étant pas, de prime abord, destinés à se mêler à la musique, se suffisent, par définition, à eux-mêmes. Ce disque est une "rencontre" entre un musicien, M. Benin, et un poête René-Guy Cadou (1920-1951). C'est aussi un disque d'amitié car son mode de production (une Amicale) est une initiative unique.

Môrice Benin met en valeur chaque poème avec sobriété, variété et personnalité. Ecoutez la "Lettre à l'enfant des neiges" ou "un homme". Je signale, pour ce disque, une adresse : Les éditions du petit-véhicule - 5, rue Henri Cochard, 44000 Nantes, et un n° de téléphone (1) 628.89.82.

• **Jean VASCA — Désespérement la vie** — disque distribué par **A.B.A. BP A - 32410 Castera Verduzan**

Avec cet enregistrement, voici un autre aspect de la relation texte-musique car ici le créateur est unique. Neuf titres sont réunis et je dois dire que "Desert" et "On n'est que l'ombre de soi-même" m'ont particulièrement séduite. Jean Vasca a, déjà, à son actif une dizaine de 33 tours et plusieurs recueils de poèmes. Son but à travers la chanson "rechercher la tension résultant de la recontre entre le texte et la musique". Si la chanson est traitée en genre mineur, pour Jean Vasca, elle est une nouvelle pratique poétique et n'est-ce pas renouer, ainsi, avec la grande école des troubadours ?

Hélène BAZ

• **Giacchino ROSSINI** (1792-1868) : **Petite Messe Solennelle** (1864).
Katia Ircciarelli, soprano — *Margarita Zimmermann,* mezzo-soprano — *José Carreras,* ténor — *Samuel Ramey*, basse.
Ambrosian Singers
Craig Sheppard et Paul Berkowitz, pianos — *Richard Nunn,* harmonium.
Direction : **Claudio SCIMONE**
Album 2 disques **PHILIPS 412124-1**

La "Petite" Messe Solennelle de Rossini dure une heure et quart!, c'est à dire quatre fois plus longtemps qu'une Messe Bréve de Mozart. Elle est, en réalité très développée. Faut-il voir dans ce "petite" une appréciation dérisoire que Rossini se décernait, craignant peut-être de ne pas être vraiment à la hauteur de sa tâche dans un genre auquel il était si peu accoutumé, lui qui était né 72 ans plus tôt pour l'Opéra Buffa. L'auteur du "Barbier de Séville" chante ici son créateur d'un cœur simple, sincère et joyeux. Il n'a pas cherché à contrefaire son style pour "faire religieux", pas plus que Mozart ne l'avait fait avant lui. Je ne pense pas non plus qu'il l'ait outré par jeu ou provocation... Ce "dernier péché mortel de sa veillesse..." est en fait du meilleur Rossini et son originalité outre son écriture d'Opéra Buffa est son curieux instrumentarium : deux pianos et un harmonium. L'œuvre abonde en trouvailles ou en inattendus dans les rapports du texte à l'écriture vocale et de celle-ci à l'écriture instrumentale. Les interprètes jouent totalement le jeu et ne cherchent pas à "gommer" l'esthétique que d'aucuns pourraient juger sacrilège de la musique. Les voix sont superbes, la direction de Claudio Scimone élégante et racée.

Une œuvre à connaître surtout si l'on aime, et c'est mon cas, être dérangé, tant elle réserve de surprises et de plaisir...

• **Marcel DUPRE** (1886-1971) : Œuvres d'Orgues : *Trois préludes et fugues op. 7 — Evocation op. 37 — Symphonie-Passion op. 23 — Variations sur un Noël op. 20*ı Cortège et litanie op. 19 n° 2
Pierre COCHEREAU *aux grandes Orgues de Notre-Dame de Paris*
Album 2 disques **FY 020**

La récente disparition de Pierre Cochereau nous vaut probablement, tel un hommage, la réapparition de ces deux disques publiés une première fois en 1976. Merci à la firme FY de nous rendre ces interprétations géniales et probablement insurpassables de cet organiste qui, s'il fut fort controversé dans ses interprétations de la musique baroque, n'a pas encore trouvé son maître dans l'art d'improviser, comme dans celui d'exécuter la musique "symphonique" et singulièrement celle de Marcel Dupré. Ici une virtuosité "à

couper le souffle" est au service d'une des musiques les plus belles et les plus originales que nous ait donné le XXe siècle. Il serait temps de reconnaître à Marcel Dupré la place qu'il mérite dans la musique française contemporaine. De ne pas généraliser à son œuvre de compositeur ce qui paraît aujourd'hui comme une errance d'interprète s'agissant de l'œuvre de Bach (mais qui pouvait peut-être s'expliquer en 1920). De ne plus colporter bêtement et hativement des points de vue entendus et méprisants sans y être "aller voir" vraiment. Comment un tel enregistrement ne peut-il réhabiliter un amateur d'Orgue de bonne foi avec le Maître de Saint-Sulpice ? Ce disque doit figurer dans toutes les discothèques qui font une place à l'Orgue auprès de Vierne de Jehan Alain et de Messiaen. Notons une prise de son très lisible et une pochette fort instructive (les thèmes principaux sont cités sur portées) toutes deux dues au talent passionné de François Carbou et qui permettent avec l'interprète une approche idéale et intelligente des œuvres.

Jean-Jacques PREVOST

• **Ludwig van BEETHOVEN** (1770-1827)
Sonates pour piano op. 2, 10, 13 et 14
CBS...*Masterwork-Portrait*... numérique... **M3P 39647**

Gould d'une part, de l'autre **Beethoven** dont les 32 Sonates pour piano sont, ou devraient être familières à tous. Elles constituent avec les "Variations Diabelli", "le Clavecin bien tempéré", ou encore les deux livres de "Préludes" pour piano de Debussy un des chapitres Majeurs de la bible du musicien. Les op. 109, 110, 111, par Glenn Gould, enregistrement mono CBS ont été déjà citées ici même (cf. l'E.M. n° 307). Voici là sous coffret les trois premières de la série, puis les 5, 6, 7, 8 (Pathétique), 9, 10. Soit quinze ans d'enregistrement analogique — de 1965 à 1980. Les bandes mères ont été retravaillées afin de publier 3 galettes numériques parfaitement propres.

Gould, égal à lui même, fidèle à sa légende, fait preuve d'une musicalité hors pair, un touché reconnaissable entre tous, alliés à une conception d'ensemble assez effarante. En résulte la sensation de deux puissances conjointes : Beethoven et Gould. Deux identités voisines, parallèles, à quelques 180 ans d'écart se correspondent, se complètent.

Dès le premier thème énoncé, Gould impose sa vision, sa démarche, monumentale, impérative, indiscutable. La musique à l'origine. Une démonstration. Aboutissement et justification tout ensemble. La musique est bien là, avec son potentiel d'inconnues, d'aléas, malgré les apparences volontaristes, positivistes du résultat. Gould ne manque pas de surprendre en maints endroits, parfois il déroute, dérange, dans la dite "Pathétique" surtout, mais il nous faut rendre les armes devant la puissance d'un tel jeu, d'une telle conception. En fait il s'agirait bien plus d'une réflexion, d'un manifeste, vis à vis du phénomène musical que d'une interprétation au sens habituel du terme.

A méditer, à entendre.

Hervé MUSSON

• **Trésors de la musique sacrée vol. 2 : LOTTI, LASSUS, VICTORIA, BYRD** — 33/30 ARION Chefs d'œuvre retrouvés ARN 38778 stéréo

L'Ensemble vocal *Da Camera* révèle, sous la direction de Daniel Meier, de belles qualités d'homogénéïté, de souplesse vocale et de musicalité. Le programme est riche et révélateur de pages peu ou mal connues de la Renaissance italienne, espagnole ou anglaise : *Miserere* d'Antonio LOTTI (1667-1740), *Adoramus te, Christe* de Roland de LATTRE, dit LASSUS (1532-1594) pour 3 voix de femmes, et le *Vere languores* de Tomas Luis da Victoria (1549-1611) d'une part, ainsi qu'une magnifique *Messe à 4 voix* de William Byrd (1543-1623). C'est là une très belle et paisible nouveauté ARION.

• **CHOPIN, Sonates n° 2 et n° 3 pour piano** — 33/30 ERATO NUM 75168 numérique (digiatl)

Terminée à Nohant en 1839, la *Seconde Sonate en Si bémol mineur op. 35* de Frédéric CHOPIN (1810-1849) atteint à un classicisme réel dans son expression haletante ou accablée, avec ce mouvement lent et poignant de *Marche funèbre* dont François-René Duchâble fait souverainement retentir le glas. La *Sonate n° 3 en Si mineur op. 58*, avec certains accents mélancoliques, présente cependant une toute autre palette du compositeur où le pianiste retrouve le style de Frédéric Chopin poète du piano romantique sans morbidesse, celui des Nocturnes ou des Ballades.

• **POULENC, La voix humaine** — 33/30 R.C.A. Red Seal RL 70 114 dig.

Le Français, né rouspéteur, ne pourra ici exercer sa rogne que sur l'accent exquis de Carole Farley. Mais après tout, une Australienne (Américaine ?) amoureuse peut s'exprimer dans notre langue, le drame de la rupture n'en est pas moins vécu aussi intensément, avec un lyrisme d'autant plus passionné et poignant que la voix de cette artiste est remarquable (est-elle apparentée au célèbre professeur de chant et phonologiste Charles Farley de Californie ?). Inutile de comparer avec l'incomparable Denise Duval dont l'enregistrement sous la direction de Georges Prêtre est devenu un très grand classique. Mais Francis Poulenc (1899-1963) eut aimé cette interprétation dans laquelle Carole Farley affirme non seulement son courage, mais surtout un talent remarquable en affrontant un rôle aussi écrasant que celui imaginé par Jean Cocteau dans ce drame en un acte pour personnage unique, tenant la scène quelques 45 minutes. Talent plus nécessaire encore si l'on réalise que la tension dramatique et nerveuse est constante du début à la fin. Et talent surtout de dominer superbement une partie vocale extrêmement périlleuse, avec ses registres multiples qui vont de l'ardeur amoureuse à la plainte déchirante, de l'apparente désinvolture à l'angoisse et à l'horreur de l'abandon. Bravo Carole Farley, et bravo José Serebrier : *l'Adelaïde Symphony Orchestra* est une excellente formation dont plus d'un de nos lecteurs feront la découverte.

Jean MAILLARD



Informations diverses

• **BOURGES**

13e Concours International de Musique Electroacoustique

Placé sous le haut patronage de Jack Lang, (Ministre de la Culture), produit et organisé par le Groupe de Musique Expérimentale de Bourges avec la collaboration de 21 Réseaux Nationaux de Radiodiffusion, 9 Organismes de Diffusion, 10 Centres de Recherche et de Création, de la Fondation Gaudéamus, du Comité National de la Musique (CNM-France), de la Confédération Internationale de Musique Electroacoustique (C.I.M.E.).

Date limite de reception des bandes : 31 Mars 1985. Notez dès à présent du 5 au 16 Juin, 15e Festival International des Musiques Expérimentales.

Renseignements : G.M.E.B. Place André Malraux - 18000 BOURGES.

• **LILLE**

Conservatoire National

Dimanche 28 Avril 10 h et 15 h. Auditorium. Place du Concert. Cours d'Interprétation donné par **Yvonne Lefébure.**

• **LOURDES - TARBES - SAINT SAVIN**

Festival de Pâques du 7 Avril au 14 Avril. Le 10 Avril "Hômmage à la Musique Française du XXe siècle" Concert réalisé en collaboration avec le Conservatoire de Tarbes.

Renseignements : Office Municipal du Tourisme 65100 LOURDES.

PARIS

• **C.E.N.A.M.**

Edition de "Musique et Danse" Stages Printemps 1985.
525 stages de musique recensés.

Cette liste est le complément de la liste Automne-Hiver Printemps parue le 15 octobre 1984.

Centre National d'Action Musicale - 51, rue Vivienne, 75002 PARIS

• **THEATRE D'EPINAL**

La Compagnie "D. HOUDART. J. HEUCLIN" présente à Paris au **Théâtre Essaïon** du 6 Mars au 6 Avril 1985 "Le Combat de Tancrède et Clorinde" de Monteverdi.

6, rue Pierre au Lard, 75004 PARIS

• **ASSOCIATION FRANCE URSS**

— Le no 1 des "Aspects de la musique soviétique" est en vente. Il est consacré à la méthode KABALEVSKI, méthode d'enseignement musical pour l'école primaire et secondaire en U.R.S.S.

— La Commission Musique propose une mission d'étude sur "La pratique instrumentale collective amateur" du 30/03 au 06/04 à Moscou, Kiev et Tchernygov. Séjour en 1ère classe - 4375 F. Renseignements et inscriptions à l'Association France-URSS - Service "Activités Publiques".

— 30 musicologues et pédagogues soviétiques ont séjourné en France en décembre. Un compte-rendu de la rencontre, réalisé par Jean SICHLER, est disponible au Centre de Documentation de l'Association France-URSS.

— Ouverture des inscriptions pour le 4e stage d'interprétation de musique russe et soviétique pour cordes et quatuors à cordes, du 15 au 28 juillet 85 à **Sarlat** en Périgord, sous la direction de professeurs du Conservatoire Supérieur Tchaïkovski de Moscou.

61, rue Boissière, 75116 PARIS

• **ASSOCIATION POUR LA PEDAGOGIE MARTENOT**
du 11 au 14 Avril au Conservatoire de St Cloud.

Stage d'initiation musicale Martenot, atelier d'harmonisation au clavier.

Renseignements et Inscriptions : A.P.M. - 9, rue Charles Lecocq, 75015 PARIS (1) 250.80.97.

• **ASSOCIATION ORFF** (Région Parisienne)

L'Association propose
— Les cahiers semestriels de pédagogie musicale.

Au sommaire du no4
• l'instrument dans la pédagogie Orff
• quelques exemples de progression technique
• l'objet intermédiaire ou la place de l'instrument en musicothérapie

85, rue Gabriel Péri, 92120 MONTROUGE

• **OBJECTIFS DE L'ECOLE ELEMENTAIRE**

(Extrait du Communiqué du Conseil des Ministres du 13 Février)

Une école forte et de qualité permettant l'acquisition des apprentissages fondamentaux.

L'objectif général, a indiqué le Ministre de l'Education nationale, est de doter le pays d'une école élémentaire forte et de qualité, à l'issue de laquelle les apprentissages initiaux peuvent être considérés comme acquis. Une telle école est la base d'un édifice qui doit nous permettre d'obtenir, conformément à ce que prévoit le IXe Plan, une élévation du niveau de formation du pays et, en particulier, plus de lycéens et d'étudiants. Sans une formation de base de qualité, donnée à l'école, puis au collège, il ne peut y avoir ni réelle égalité des chances, ni formation professionnelle solide, ni études générales poussées.

Dans cet esprit, le Ministre de l'Education nationale procède actuellement à une redéfinition des programmes. Dès la prochaine rentrée, et à l'intérieur du même horaire global, sept matières seront enseignées : français, mathématiques, sciences et technologie, histoire et géographie, éducation civique, **éducation artistique,** éducation physique et sportive.

Le numéro "SPECIAL BAC" comporte :

- ☐ **LE REGLEMENT DE L'EPREUVE FACULTATIVE DE MUSIQUE AU BACCALAUREAT**
- ☐ **LES EXERCICES D'ECOUTE**
- ☐ **LES ANALYSES DES ŒUVRES IMPOSEES A LA SESSION 1985**
  - J.S. BACH. Cantate n° 106 "Actus tragicus".
  - F. POULENC. Sonate pour flûte et piano.
  - Ch. PENDERECKI. Thrène à la mémoire des victimes de Hiroshima.

PRIX : 40 francs
+ 6 francs de port

Toute commande doit être accompagnée de son titre de paiement à l'ordre de L'EDUCATION MUSICALE CCP 990 469 C PARIS

musiques pour ensembles de flûtes à bec

ou autres instruments mélodiques

Collection composée de 5 séries :

SERIE A : Moyen-Age et Renaissance.
SERIE B : Art Classique et Baroque.
SERIE C : XIXe siècle.
SERIE D : Contemporains et Modernes.
SERIE E : Musiques populaires françaises et étrangères.

DÉJA PARUS

SERIE A Claude Gervaise
Huict Bransles de Poictou - SATB (facile)
Etienne du Tertre
Six Pavannes avec leurs Gaillardes - SATB - SSATB - SSAAT (moyen)
Première et Seconde suites de Bransles à quatre parties - SATB (facile)

SERIE B Chédeville Le Jeune
Amusements Champêtres - Première Suite - SS (moyen)
Amusements Champêtres - Deuxième Suite - SS (moyen)
Hotteterre le Romain
Troisième suite de pièces pour 2 flûtes alto, musettes ou vielles à roue en DO (moyenne difficulté)
Joseph-Bodin de Boismortier
Première et troisième suites (onzième œuvre) pour 2 flûtes alto, musettes ou vielles à roue en DO (moyenne difficulté)

SERIE E André Sauzède : Airs Populaires Français - SATB (moyen)



JACQUES ALLIN

A PROPOS D'EXTRAITS MUSICAUX

Connaissez-vous l'Alleluia du Messie, ou le premier mouvement de la Symphonie Jupiter? Par coeur, répondrez-vous? Parfait!

Mais pouvez-vous dire sans crainte de vous tromper quelle est la structure exacte de l'Alleluia et comment est construit le développement du premier mouvement de cette très célèbre symphonie de Mozart? Votre réponse se fait plus hésitante... C'est normal; on ne saurait garder en mémoire le cheminement précis de la pensée musicale d'un grand compositeur, même si son oeuvre est extrêmement connue.

Dans ce cas, l'ouvrage de **Jacques ALLIN "A propos d' extraits musicaux "** vous sera des plus précieux. Il vous donnera **l' anlyse détaillée de trente extraits,** tous tirés d'oeuvres de grande notoriété, qu'un musicien n'est pas tenu pour autant de connaître dans les moindres détails.

De plus, si vous êtes enseignant, l'ouvrage vous précisera à chaque fois **l' intérêt de l' extrait sur le plan pédagogique,** ainsi que **sa place dans l' évolution générale de l' histoire de la musique.**

Enfin, il vous aidera à réfléchir sur la **portée de l'oeuvre choisie,** en la comparant éventuellement à d'autres, et en essayant de dégager non seulement ses qualités d'écriture, mais aussi et surtout sa **sensibilité profonde,** ou si l'on préfère, sa **dimension esthétique.**

Cet ouvrage entièrement nouveau répond en tous points aux **exigences actuelles de l' audition d' oeuvres ou de devoir d' analyse** au Conservatoire, au Collège ou au Lycée.

en vente chez votre marchand de musique et aux éditions Salabert 22 rue Chauchat, Paris 9°

99,45 F ttc (frais de port en sus)

Dépositaires du Fascicule BACCALAUREAT

PROVINCE (par ordre alphabétique de villes)

- **MUSIQUE GUR**
  26, Faubourg des Ancêtres
  B.P. 455
  90008 **BELFORT CEDEX**
- **Henri CAPELLE**
  17, avenue Clémenceau
  34500 **BEZIERS**
- **BORDEAUX MUSIQUE**
  13, Place Puy Paulin
  33000 **BORDEAUX**
- **Librairie LIGNEROLLES**
  20, rue des Piliers de Tutelle
  33000 **BORDEAUX**
- **MUSICALIA**
  14, rue de Puisaye
  95880 **ENGHIEN-LES-BAINS**
- **GLEVAREC**
  101, cours de la République
  76600 **LE HAVRE**
- **Librairie LE FURET**
  Place du Général de Gaulle
  59000 **LILLE**
- **GONET MUSIQUE**
  35, rue Tupin
  69002 **LYON**
- **Ets POFERL**
  18, avenue de Saxe
  69006 **LYON**
- **PAPIER MUSIQUE**
  25, quai de Bondy
  69005 **LYON**
- **BELLECOUR MUSIQUE**
  3, Place Bellecour
  69002 **LYON**
- **La Boîte à Musique**
  2, rue Moustier
  13001 **MARSEILLE**
- **SCOTTO**
  178-180, rue de Rome
  13006 **MARSEILLE**
- **LE FURET DU NORD**
  59000 **MAUBEUGE**
- **MUSIQUE SIMON**
  15, rue J.J. Rousseau
  44000 **NANTES**
- **DALMASSO MUSIQUE**
  16, rue d'Italie
  06000 **NICE**
- **MADREL MUSIQUE**
  29, rue de Lépante
  06000 **NICE**
- **MUSIQUE 06**
  5, boulevard Victor Hugo
  06000 **NICE**
- **OPUS 43 MUSIQUE**
  11, avenue Maréchal Foch
  43000 **LE PUY**
- **DESCHAUX MUSIQUE**
  M. COMBES
  3, rue de la Visitation
  35000 **RENNES**
- **MUSIDISK**
  84, rue du Maréchal Foch
  42300 **ROANNE**
- **Maison BARON**
  19-25, rue Rémusat
  31000 **TOULOUSE**
- **LOMBEZ MUSIQUE**
  4, place Roger Salengro
  31000 **TOULOUSE**
- **L'ESTRO ARMONICA**
  33, rue Lavoisier
  37000 **TOURS**
- **LE FURET**
  19, rue de Quesnoy
  59000 **VALENCIENNES**

PARIS (par arrondissements)

- **LIBRAIRIE MUSICALE**
  68 bis, rue Réaumur
  75003 PARIS
- **BOUVIER-CAUCHARD**
  23, Quai St Michel
  75005 PARIS
- **PASDELOUP-MUSIQUE**
  89, boulevard St Michel
  75005 PARIS
- **PUGNO**
  19, Quai des Grands Augustins
  75006 PARIS
- **Editions MAX ESCHIG**
  48, rue de Rome
  75008 PARIS
- **LA FLUTE DE PAN**
  49, rue de Rome
  75008 PARIS
- **Ets LEMOINE**
  17, rue Pigalle
  75009 PARIS
- **MADELEINE-MUSIQUE**
  34, rue Godot de Mauroy
  75009 PARIS
- **BOUVIER MUSIQUE**
  15, rue d'Abbeville
  75010 PARIS
- **René TESTORE**
  Librairie Musicale
  22, rue de Montreuil
  75011 PARIS
- **L'EDUCATION MUSICALE**
  23, rue Bénard
  75014 PARIS
- **Magasin Pierre SCHNEIDER**
  61, avenue Raymond Poincaré
  75116 PARIS
- **WM Musique**
  62, avenue de Wagram
  75017 PARIS

Le meilleur accueil sera réservé aux lecteurs de l'EDUCATION MUSICALE.

23, rue Bénard - Métro Alésia - Bus 58 - Tél. 542.34.07